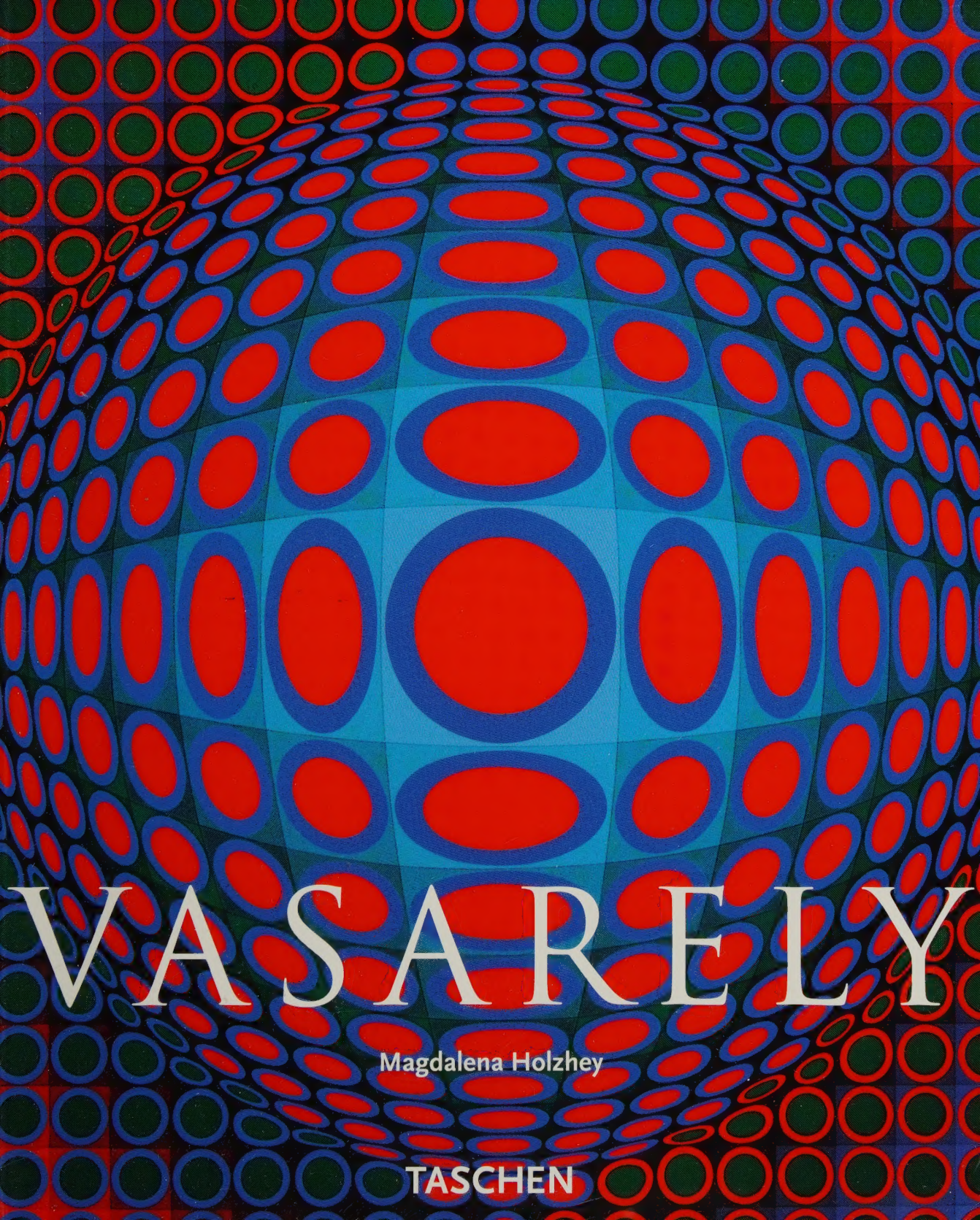
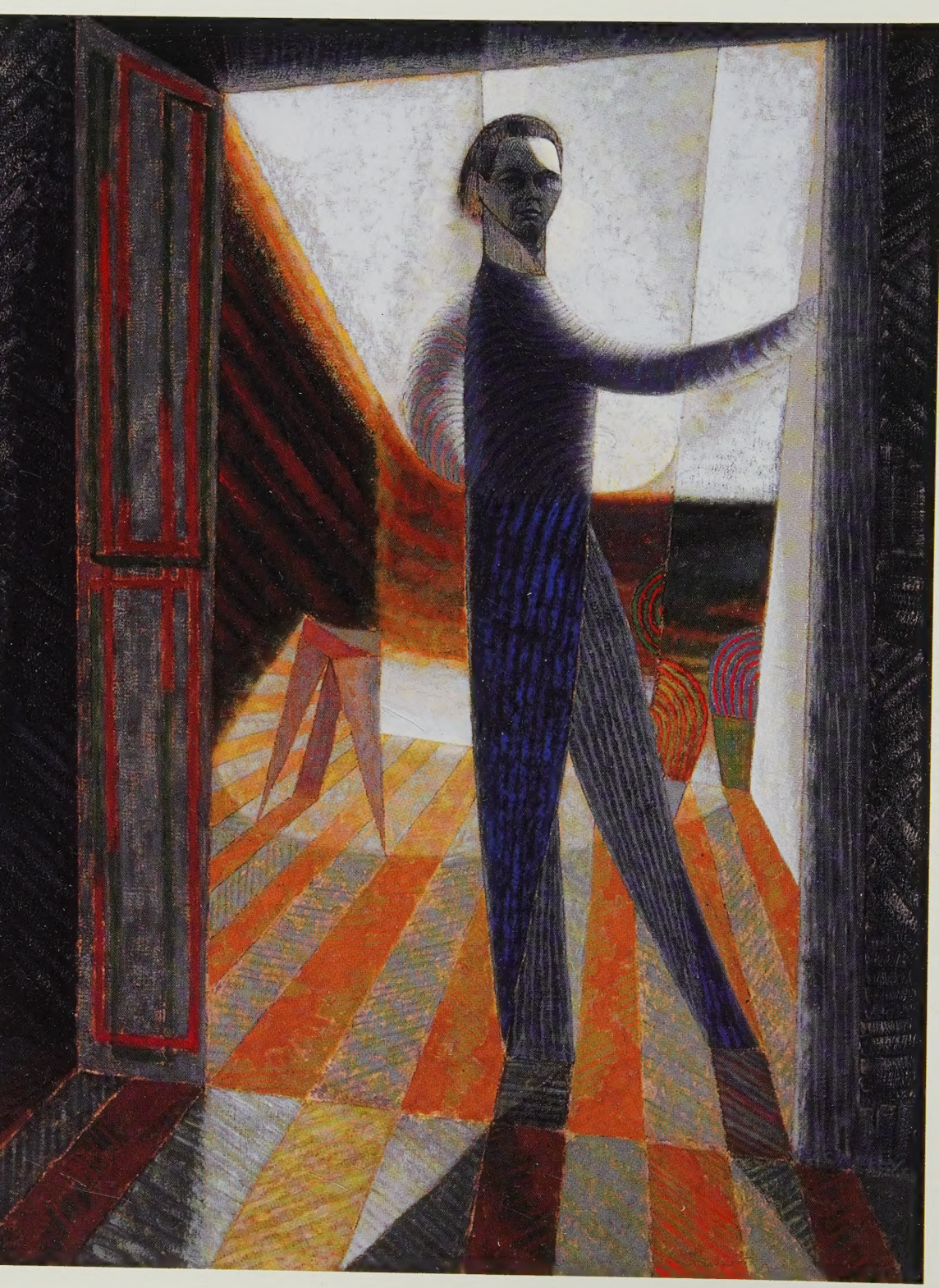

VASARELY
Magdalena Holzhey
TASCHEN

Vasarely

« Der Kunstschöpfer ist der intuitive Katalysator
aller Informationen seiner Epoche.»

VICTOR VASARELY

57 C 016



Magdalena Holzhey

VICTOR VASARELY

1906–1997

Das reine Sehen

TASCHEN
KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

UMSCHLAGVORDERSEITE:
Vega 200, 1968
Acryl auf Leinwand, 200 x 200 cm
Sammlung Michèle Vasarely

UMSCHLAGRÜCKSEITE:
Porträt Victor Vasarely, 1982
Fotografie

SEITE 1:
Selbstporträt, 1942
Zeichnung auf Papier, 28 x 20 cm
Sammlung Michèle Vasarely

SEITE 2:
Selbstporträt, 1945
Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm
Ehemals Musée de Gordes

Um sich über Neuerscheinungen von TASCHEN zu informieren,
fordern Sie bitte unser Magazin unter www.taschen.com an,
oder schreiben Sie an TASCHEN, Hohenzollernring 53, D-50672 Köln, Fax: +49-221-254919.
Wir schicken Ihnen gerne ein kostenloses Exemplar mit Informationen über alle unsere Bücher.

© 2005 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
www.taschen.com

© für die Werke von Victor Vasarely: VG Bild-Kunst, Bonn 2005
© für die Werke von Josef Albers: The Josef and Anni Albers Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2005

Der Verlag bedankt sich bei Michèle-Catherine Vasarely
für ihre freundliche Unterstützung und die gute Zusammenarbeit.

Projektleitung: Juliane Steinbrecher, Köln
Redaktion und Lektorat: Schönwälder & Waller, München
Layout: Iris Steiner, Mareile Vaupel und Anja Dengler · Schönwälder & Waller
Umschlaggestaltung: Claudia Frey, Köln
Produktion: Ute Wachendorf, Köln

Printed in Germany
ISBN 3-8228-3905-1

Inhalt

6
Das Bild als Bildschirm

14
Budapest und Paris: Vom Werbegrafiker zum Maler

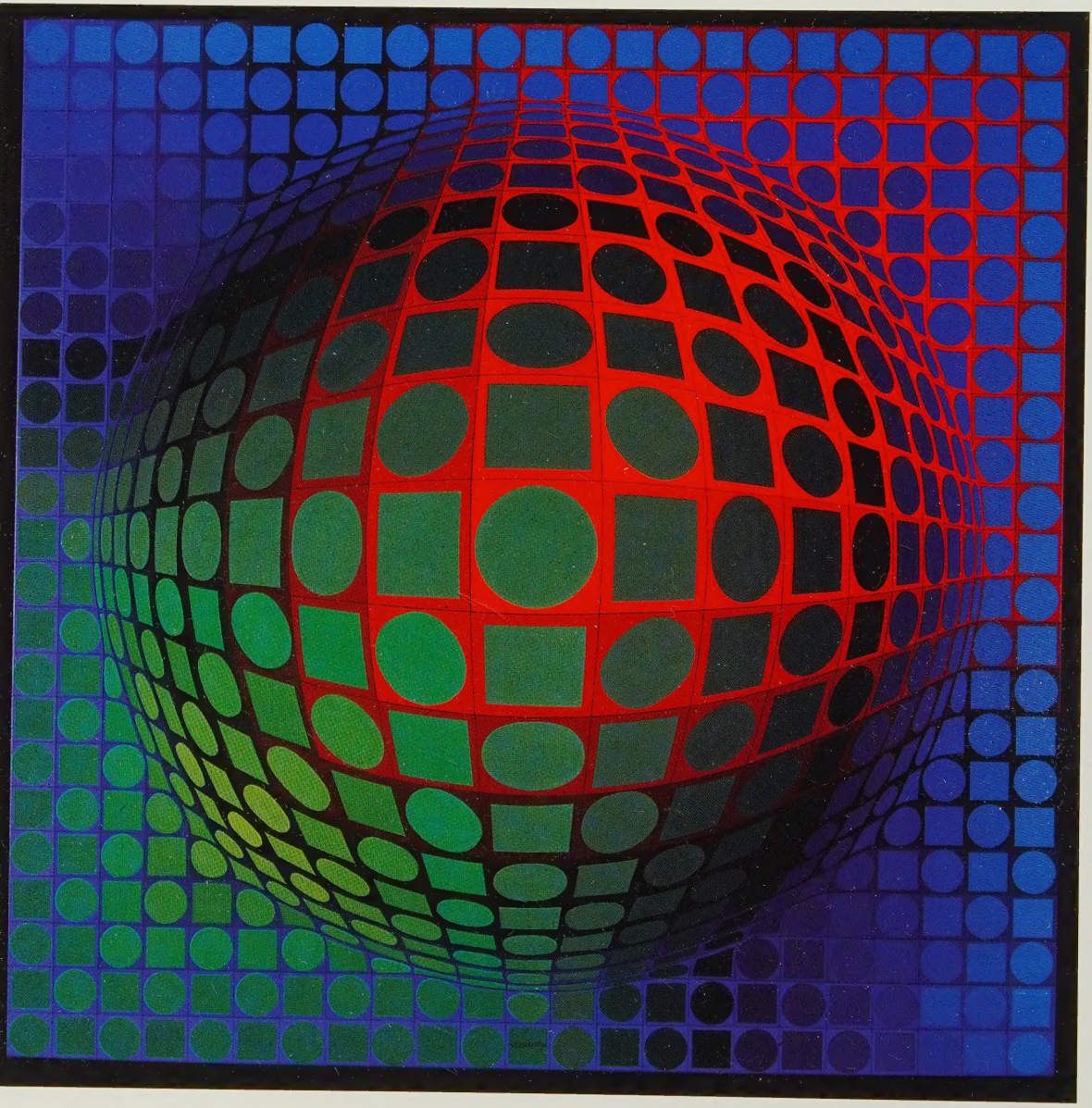
26
„Die innere Geometrie der Natur“: Auf dem Weg in die Abstraktion

42
„Das Werk beginnt zu leben“: Vorreiter der Op Art

56
Demokratisierung der Kunst: Das Plastische Alphabet

80
„Verschönerung unserer gesamten
künstlichen Umwelt“: Die architektonischen Integrationen

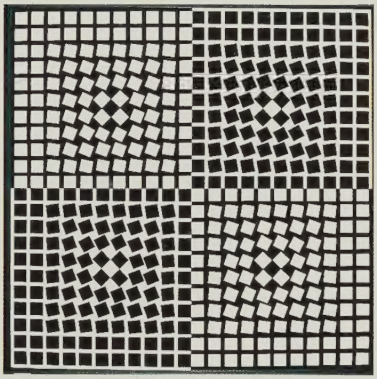
92
Chronologie



Das Bild als Bildschirm

Als Victor Vasarely 1985, im Alter von 79 Jahren, gefragt wurde, wie er die Kunst der Zukunft sehe, gab er zur Antwort: „Die abstrakte Kunst der Zukunft zielt auf die totale Universalität des Geistes ab, ihre Technik wird sich in die Richtung des allgemeinen technischen Fortschritts entwickeln, ihre Faktur wird personenunabhängig und sogar codierbar sein. [...] Die Kunst ist von ihrer Geburt an Allgemeinbesitz. Literatur wird auch dank des Buchdrucks zum Besitztum der gesamten Menschheit. [...] Ich könnte mir vorstellen, dass man ganze Ausstellungen einfach an Wände projiziert. Wenn wir von den wichtigsten Kunstwerken Dias zur Verfügung haben, dann könnten wir riesengroße Ausstellungen überall und ohne viel Mühe und Aufwand durchführen. Einige wenige Tage nur würden genügen, um eine ganze Retrospektive in einem kleinen Postpaket an jeden beliebigen Punkt dieser Erde zu verschicken ..." (Kat. 1986, S. 144–145). Erstaunlich, wenn nicht befremdlich, müssen diese Äußerungen Vasarelys in ihrer Radikalität wirken – nachvollziehbar werden sie erst aus seiner Entwicklung heraus, die als Schüler am „Budapester Bauhaus", dem von Alexander Bortnyik begründeten „Mühely", begann und über eine langjährige erfolgreiche Tätigkeit als Werbegrafiker schließlich in eine Kunst mündete, welche die Rolle von Kunst und Künstler in der Gesellschaft neu zu bestimmen suchte. Die „Bewußtwerdung Vasarelys als Künstler", schrieb der Kurator und Kunstkritiker Werner Spies Ende der sechziger Jahre, gehöre zu den „psychologisch interessantesten und erregendsten Problemen unserer Zeit" (Spies 1971, S. 13). Als langjähriger Begleiter von Vasarelys Leben und Werk erinnerte sich Spies in einem Nachruf im Jahr 1997: „Niemand kann sich wohl heute noch eine Vorstellung von dem Ruhm, der überwältigenden Wirkung und der omnipotenten Präsenz dieses redegewaltigen, distinguierten Künstlers machen. In seinem großen, wie ein Laboratorium organisierten Atelier in Annet-sur-Marne gaben sich die illustren Besucher die Türklinke in die Hand. Kybernetik, Computer gehörten zum ständigen Vokabular. Im Studio war von Recherche und von Prototypen die Rede, hier kam es zu aufregenden Diskussionen, zu denen Mathematiker, Physiker, Ärzte, Politiker und Verhaltensforscher mehr beisteuerten als die Exegeten der Kunst" (Spies 1998, S. 123).

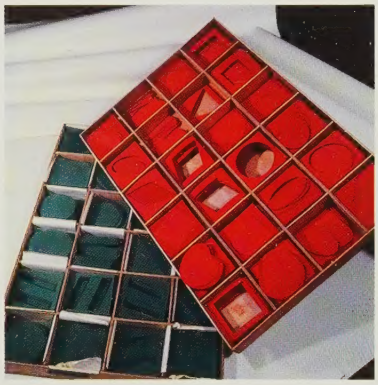
Vasarely zählte zu den erfolgreichsten und berühmtesten Künstlern der Nachkriegszeit und repräsentierte mit seinem Werk wie nur wenige Künstler den Zeitgeist. Die sechziger und frühen siebziger Jahre, als Vasarelys Popularität



Eridan, 1956–1976
Acryl auf Leinwand, 113 x 113 cm
Privatbesitz

Feny Arny, 1970–1976
Acryl auf Leinwand, 80 x 80 cm
Privatbesitz

„Die Vega haben etwas Monströses, Beunruhigendes. Sie setzen sich deutlich von meinen anderen Werken ab und haben, zumindest äußerlich, eine der Pop Art verwandte, barocke Dimension. Sie scheinen schwer zu atmen – wie die Pulsare, die vor fünfzehn Milliarden Jahren aus einer riesigen Explosion entstanden sind" (Vasarely).



Planetary Folklore Participations No 1, 1969
Ausgeschnittene Formen für Collagen
Privatbesitz

ihren Höhepunkt erreichte, standen im Zeichen eines Fortschrittsoptimismus, der nicht nur die technische Entwicklung, sondern auch die Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderungen umfasste. Die Idee einer „demokratisierten", beliebig reproduzierbaren Kunst, die in der Lage wäre, die Aura des Unikats und mit ihr elitäres Besitzdenken zu zerstören, beflügelte die Kunstproduktion und fand in Vasarelys Werk eine ihrer konsequentesten Umsetzungen. Vasarely glaubte an die gesellschaftsverändernde Funktion von Kunst, an den Künstler als Träger des Fortschritts. Sein ästhetisches Programm hatte zum Ziel, die Kunst in den Alltag zu integrieren und sie zu einem Bestandteil des Lebens zu machen, der allen zugänglich ist. Er war überzeugt davon, dass es möglich sei, die Menschen zum „Einklang mit Kunst und Welt" zu führen, indem er unmittelbar an ihre Empfindungsfähigkeit rühre. Folgerichtig setzte er fast ausschließlich auf die optische Wirkung, die spontane Erlebbarkeit eines Kunstwerkes beim Betrachter. Er entwickelte eine Bildsprache, deren Verständlichkeit allein auf den physiologischen Voraussetzungen des Sehens beruht, unabhängig von Herkunft und kultureller Vorbildung des Betrachters. Mit seinen Arbeiten, die das Auge fordern und häufig auch überfordern, trug Vasarely entscheidend zur Entwicklung einer rein auf optischen Wirkungen basierenden Kunstrichtung bei, die später die Bezeichnung Op Art erhielt.

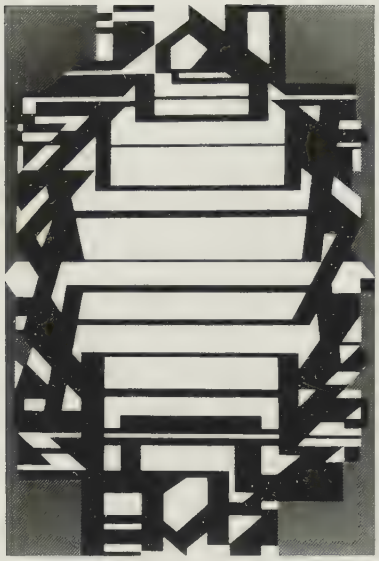
Auf der Suche nach einer universalen Sprache erfand er die „unité plastique", ein streng geometrisches bildnerisches Grundmodul aus Farbe und Form, das ihm ähnlich den Buchstaben eines Alphabets nahezu unendliche Variationsmöglichkeiten erlaubte. Mit der „plastischen Einheit" verwirklichte er sein Ideal einer objektivierten, nach industriellen Fertigungsmethoden in Teamarbeit herstellbaren Kunst, die aufgrund ihrer allgemeinen Verständlichkeit und beliebigen Wiederholbarkeit mühelos in den Alltag integriert werden könnte. In einem konsequenten Schritt ließ er sogar eine Art Werkbaukasten aus seinen „plastischen Einheiten" herstellen, den er 1969 an die Öffentlichkeit gab (Abb. S. 8). Der Betrachter wird selbst zum Kunstschöpfer, kann die Möglichkeiten des von Vasarely

Planetary Folklore Participations No 1, 1969
Luran
Bausatz „Schaffen Sie Ihren Vasarely"
Privatbesitz

Hat-Leg, 1971/72
Acryl auf Leinwand, 158 x 138 cm
Privatbesitz

erstellten Farb-Form-Alphabets erproben. Tatsächlich gründet die Popularität des „typischen" Vasarely der späten Werkfolgen vor allem auf der massenhaften Verbreitung auflagenstarker Grafik wie auch auf der Verwendung als Fliesen-, Stoff- oder Porzellandekorationen, während die Komplexität von Vasarelys Werk längst dem Vergessen anheim gefallen ist; die allzu konsequente Verwirklichung seiner Vision musste letzten Endes zu einem Bedeutungsverlust führen.

Kunsthistorisch steht Vasarely in der Tradition der geometrisch-abstrakten Strömungen der zwanziger und dreißiger Jahre, vor allem von Bauhaus und Konstruktivismus. Er entwickelt daraus jedoch eine neue Sprache, die auch das Medium des Bildes neu definiert; Vasarely selbst sprach vom „écran", vom Bildschirm, und präzisierte: „Das Material der traditionellen Malerei wird verbannt: Nur die naturgegebene Textur der Unterlage und eine gewisse Dicke der Farbschicht bleiben erhalten. Die Farbtöne sind kräftig und gering an Zahl, rigoros flach gehalten, matt (leuchtend) oder glänzend (tief). Auf dieser Fläche entsteht ein räumliches Phänomen und verschwindet wieder: Die Fläche ist also in dau-



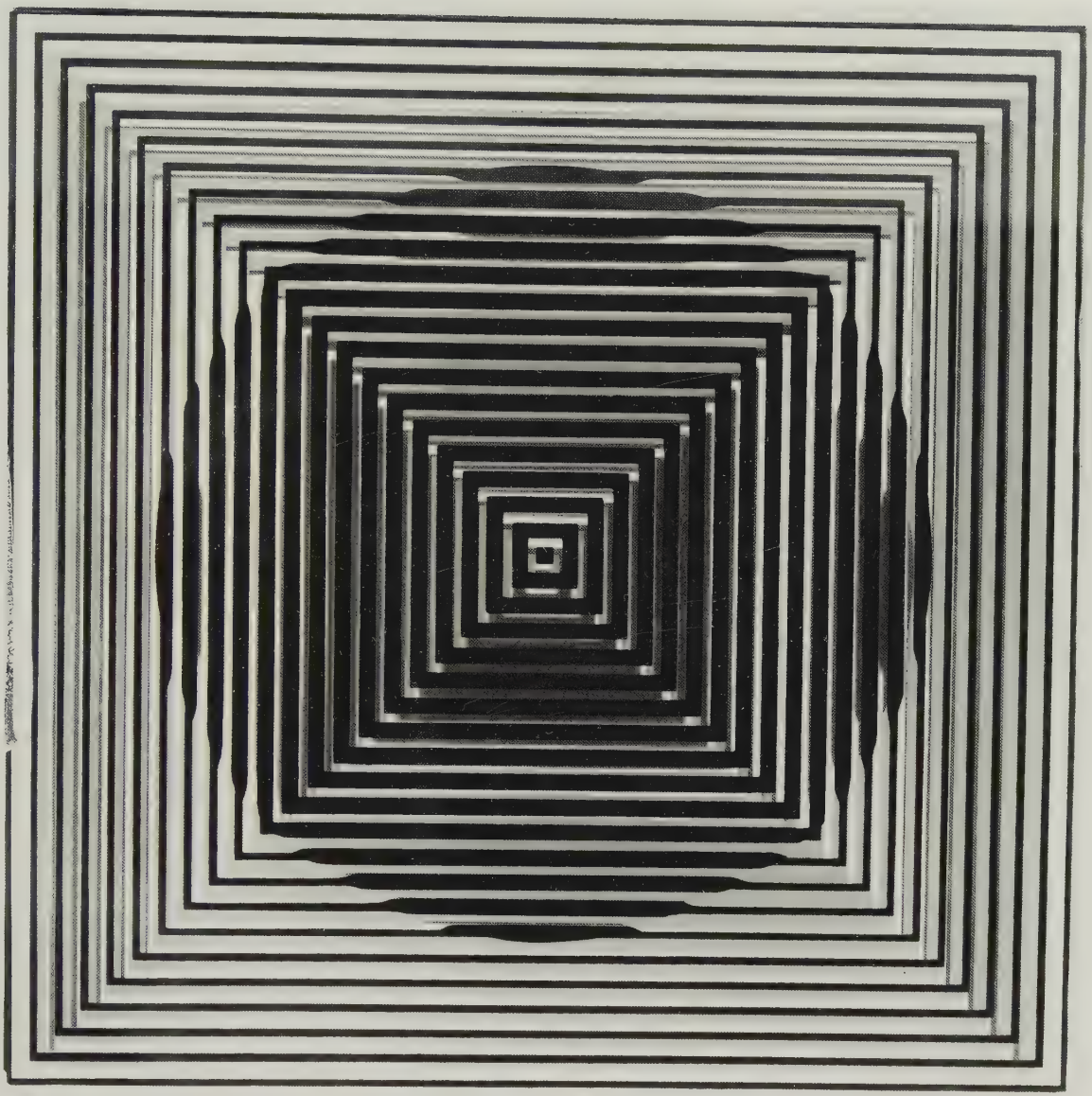
Mindoro II, 1954–1956
Öl auf Leinwand, 195 x 130 cm
Paris, Musée d'Art Moderne

ernder Bewegung" (Joray, Bd. I, S. 32). Die hier beschriebene Bewegung ist keine reale, sondern entspringt vielmehr der Reaktion auf optische Reize im Auge des Betrachters. Der Gehalt des Bildes – die unmittelbar optische Erzeugung von Bewegung – ist also gewissermaßen ein immaterieller und entsteht erst durch die Beziehung zwischen Bild und seinem Betrachter.

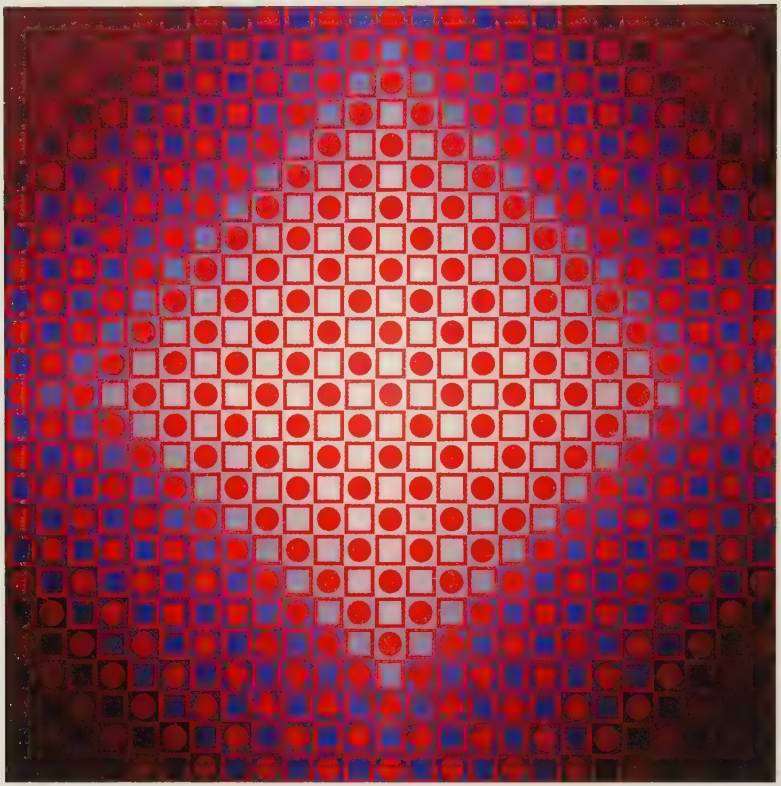
Heute, im so genannten digitalen Zeitalter, gewinnt das Werk Vasarelys erneut an Aktualität. Nicht nur stellen Entmaterialisierung des Bildes und Interaktion zwischen Bild und Publikum wichtige Ansätze einer neuen medialen Ästhetik dar, auch sind Visionen von einer nahezu totalen Verfügbarkeit kultureller Erzeugnisse im Internet greifbare Realität geworden. Vasarelys illusionistische Räume, die auf reale Dreidimensionalität verzichten, scheinen die virtuellen Räume des Computerzeitalters, eine scheinbar betretbare, künstliche Welt, vorwegzunehmen. Schließlich ist die Idee, ein Bild aus gleichwertigen Einheiten frei komponieren und immer wieder verändern und reproduzieren zu können, in den elektronischen Medien umsetzbar geworden. Die entscheidende Errungenschaft der Computertechnik, die Reduktion aller Information auf ein binäres Grundschema (0/1), findet in Vasarelys plastischer Konzeption ein ästhetisches Äquivalent.

Vasarely hat die Bedeutung eines dualistischen Systems früh erkannt und angewendet, er überhöht es allerdings zu einem universalen Ganzheitssymbol aus komplementären Größen. Damit unterscheidet sich seine „plastische Einheit" wesentlich von einem digitalen Rechenvorgang, der stets eindeutig zwischen zwei Zuständen – Strom oder Nicht-Strom – differenziert. Auch bei seinen schwarz-weißen Arbeiten (Abb. S. 10/11) ist es gerade die Uneindeutigkeit, die Vasarelys Werke auszeichnet, der ständige vergebliche Versuch des Auges, klare Unterscheidungen zwischen zwei Zuständen zu treffen.

Vasarely selbst betonte immer wieder die Bedeutung der Programmierbarkeit für die Kunst der Zukunft, die eine von der Einzelperson unabhängige Ausführung und Reproduktion jedes Werkes erlaube. Er sprach mehrfach von den Möglichkeiten der Kybernetik für die Kunstproduktion, da er doch den Weg zur Programmierung und industriellen Fertigung seines plastischen Vokabulars geebnet habe. Auch spielte er mit dem Gedanken, Computer bei der Herstellung seiner Bilder einzusetzen; allerdings interessierten ihn nicht die Möglichkeiten veränderter Bild- und Kommunikationsformen durch ein neues Medium, sondern er betrachtete den Computer lediglich als unschätzbares Mittel zur Arbeitsverkürzung. 1968 plante Vasarely den Entwurf einer entsprechenden Maschine, die ihm bei seinen „Permutationen" und „Algorithmen" behilflich sein sollte: „Ich habe ein Projekt für eine elektronische Maschine, einen Bildschirm aus opakem Glas von 3 x 3 m, entworfen. Diese Maschine soll 25 x 25, d. h. 625 Fächer enthalten, in denen meinen Einheiten entsprechende, farbige Lichtvorrichtungen untergebracht werden. Mittels eines Systems von Rheostaten und integrierten Schaltkreisen könnte ich, einfach durch ein Knopfdrücken, jede beliebige Form-Farbe mit jeder anderen kombinieren … ich hätte dann eine richtige ‚Zeit-Einhol-Maschine', die mir alle vorstellbaren Permutationen in kürzester Zeit liefern könnte, Permutationen, deren handwerkliche Durchführung wahrscheinlich Zehntausende von Angestellten, Tonnen von Farbkarton und Jahrhunderte von Arbeit verlangte. […] Die Hauptanwendung dieser Methode aber bezöge sich zweifelsohne auf das architektonische Experiment. […] Schließlich könnten wir mit dieser Maschine Experimente mit Menschen durchführen, … um so eine statistische Erhebung des ästhetischen Geschmacks zu ermitteln. Dann endlich könnte die Kunst zum integrierten Bestandteil unseres Alltags

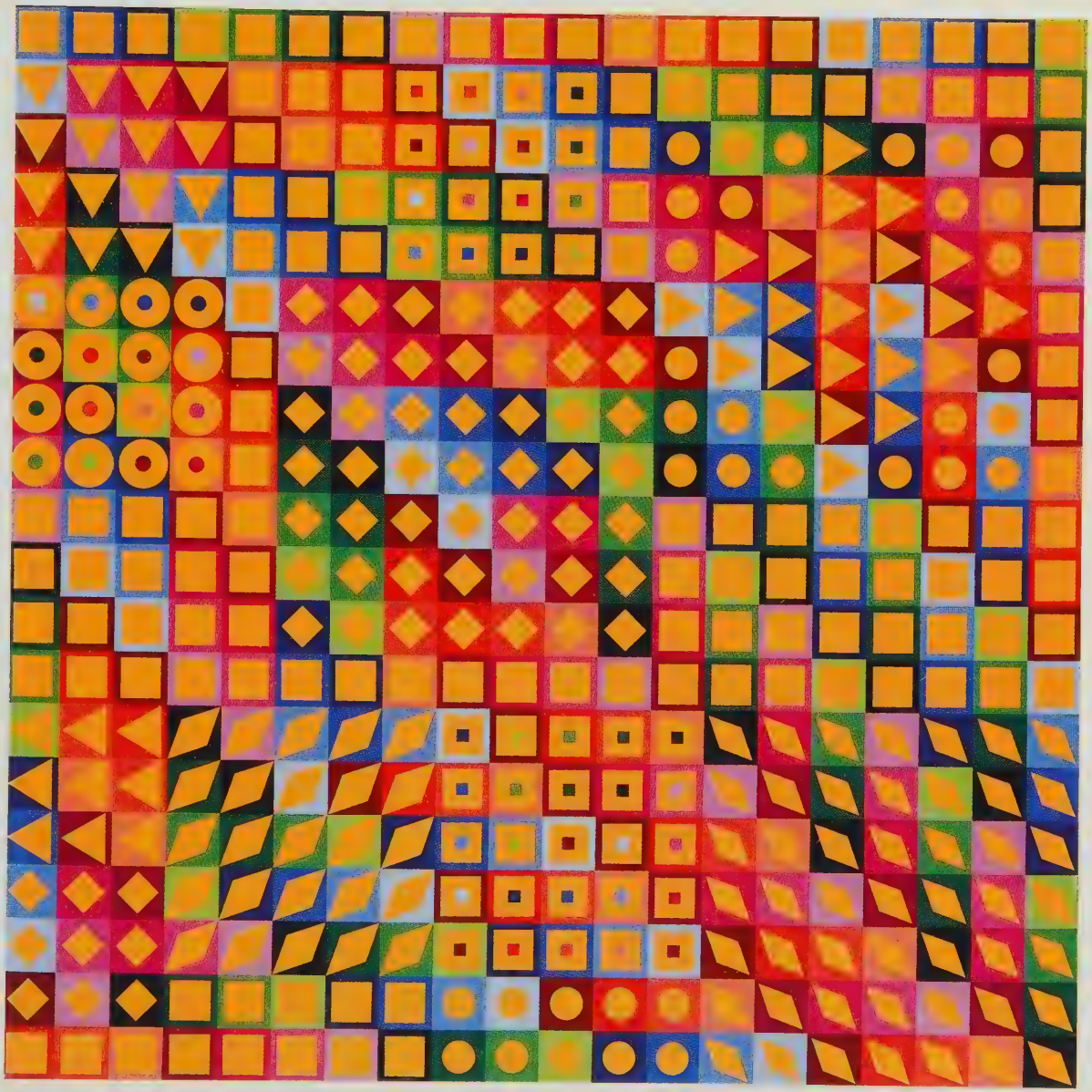


Beta, 1958–1964
Plexiglas, 32 x 32 x 8 cm
Privatbesitz



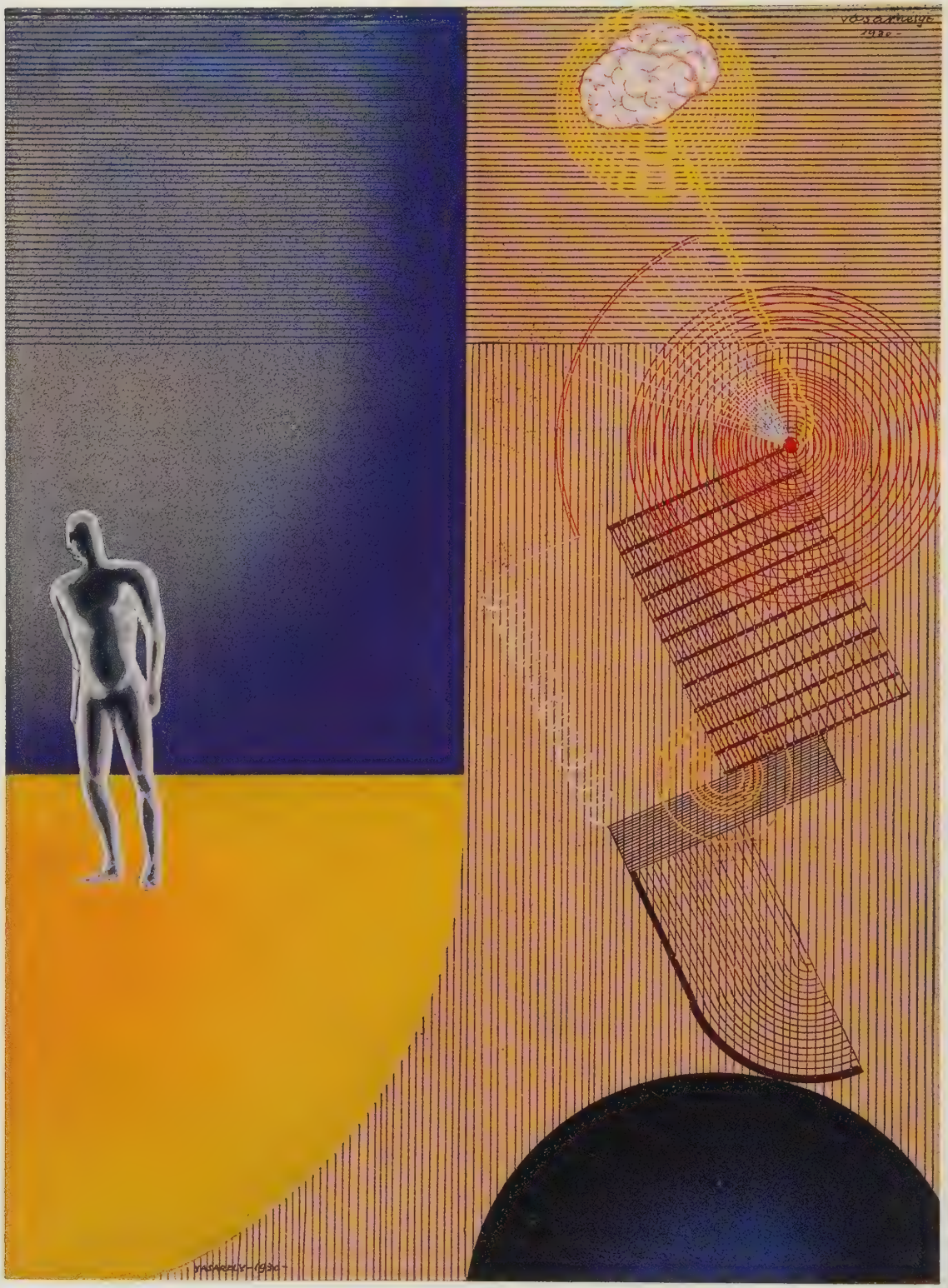
Boglar II, 1966
Acryl auf Leinwand, 250 x 250 cm
Privatbesitz

werden" (Ferrier, S. 32–33). Ungeachtet solcher Pläne hat Vasarely jedoch niemals computergesteuerte Techniken benutzt. Er ist stets Maler geblieben, möglicherweise im Bewusstsein, dass letzten Endes vor allem das originale Kunstwerk selbst in seiner Materialität und Intensität eine Wirkung auf den Betrachter ausübt. In seinen späteren Lebensjahren hat er die „Kehrseiten des Fortschritts" auch durchaus reflektiert: „Die Computer, die das eigene Denken des Menschen verringern, treffen schnell und unparteiisch ihre Wahl. Sie … können der Menschheit großen Dienst erweisen, sie aber ebenso unterjochen", schrieb er 1982 (Gäa, S. 35). Trotz der „Wissenschaftlichkeit" seiner Kunst, trotz seiner so kühl und berechenbar anmutenden Arbeiten scheint in Vasarelys Werken immer wieder eine Poesie auf, die zeigt, dass Kunst niemals gänzlich rationalisierbar ist. Dessen wird sich auch Vasarely bewusst gewesen sein: „Die große Angst ist, dass die Kunst in eine Wissenschaft umschlägt, das Unmessbare messbar, das Gefühlte erkennbar wird. Doch auf dem Gipfel der Gewissheit erhebt sich wieder das Unwägbare" (Texte von Vasarely, Notes Brutes, Nr. 280, 1953).



Folk-Lor, 1973
Acryl auf Leinwand, 120 x 120 cm
Sammlung Michèle Vasarely

„Die Einheit ‚Form-Farbe' führte mich zu einer Methode, die universale Geltung hat. Ich bezeichne sie als ‚Planetare Folklore'. Mit ihren vielseitigen Funktionen soll sie den visuellen Bedürfnissen der Massen gerecht werden. […] Sie fördert durch ihre optimistische Tendenz den Fortschritt des Menschen." (Vasarely)

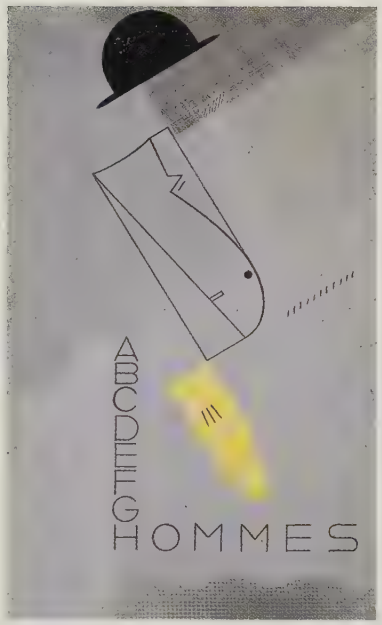


Budapest und Paris: Vom Werbegrafiker zum Maler

Victor Vasarely wurde am 9. April 1906 im ungarischen Pécs geboren. Die künstlerische Begabung des Kindes belegt Vasarelys erstes erhaltenes Gemälde, ein Landschaftsbild, das er mit zwölf Jahren malte (Abb. S. 16). Nach dem Schulabschluss im Jahr 1925 begann er zunächst eine medizinische Ausbildung in Budapest, die er jedoch zugunsten künstlerischer Studien abbrach. Ab 1927 besuchte Vasarely die private Kunstakademie Podolini-Volkmann. Die traditionell akademische Ausbildung, die er dort erhielt, beförderte sein zeichnerisches Talent. Eine hervorragende Begabung für verblüffend illusionistisches Zeichnen war es auch, die ihm bereits in jungen Jahren seinen Lebensunterhalt sicherte. Neben dem Kunststudium entwarf Vasarely Werbeplakate – Arbeiten, bei denen es sich vor allem um wirklichkeitsgetreue Reproduktionen industrieller Waren handelte.

1929 wechselte Vasarely an das „Mühely", die von Alexander Bortnyik neu gegründete Institution in Budapest, die sich laut Vasarely als eine Art „ungarisches Bauhaus" verstand. Bortnyik, einer der wichtigsten Erneuerer der ungarischen Plakatkunst, gehörte zu den wenigen in Ungarn lebenden Künstlern, die sich den Ideen der internationalen Avantgarde öffneten. Er war 1922 für einige Zeit ans Bauhaus nach Weimar gegangen, wo sich zahlreiche ungarische Künstlerkollegen wie László Moholy-Nagy, Farkas Molnár oder Marcel Breuer aufhielten. Angezogen von den Ideen und der Atmosphäre des Bauhauses, fasste Bortnyik den Plan, in Budapest eine Schule zu gründen, die auf dem Programm des Bauhauses aufbaute. Der weit gefasste Lehrplan des Mühely, des ‚Ateliers', sollte eine theoretische und praktische Ausbildung in Architektur und Malerei ebenso beinhalten wie Vorlesungen über dekorative Kunst und Kunstgeschichte oder das Verhältnis von Kunst und Technik. Das ehrgeizige Programm konnte jedoch mangels finanzieller Mittel nicht verwirklicht werden. Die Schule blieb während ihres Bestehens von 1927 bis 1938 ein Ein-Mann-Betrieb; Bortnyik unterrichtete seine Schüler in seiner Budapester Privatwohnung vor allem in angewandter Grafik und typografischer Gestaltung.

Die Begegnung mit Bortnyik wurde wegweisend für den damals dreiundzwanzigjährigen Vasarely. Er kam an das Mühely als bewunderter junger Zeichner, der sein künstlerisches Talent bislang vorrangig in den Dienst einer möglichst realistischen Darstellung gestellt hatte. Eine Anekdote aus dieser Zeit gibt Aufschluss über Vasarelys zeichnerische Virtuosität: Bortnyik erzählt, eines Tages



Studie in Grau, 1931
Mischtechnik, 39 x 26 cm
Ehemals Musée de Gordes

Blaue Studie, 1930
Mischtechnik, 28 x 20 cm
Ehemals Musée de Gordes

Aus Vasarelys Zeit als Schüler am „Budapester Bauhaus" sind nur sehr wenige Werke erhalten. Der virtuose naturalistische Zeichner schuf hier eine seiner ersten halbabstrakten geometrischen Kompositionen, die bereits den für ihn so charakteristischen Effekt des optischen Flimmerns aufweist.

Lineare Studie 2, 1935
Tusche auf Papier, 61 x 40 cm
Ehemals Musée de Gordes

In den dreißiger Jahren experimentierte Vasarely mit verschiedenen Möglichkeiten, Bewegung in der Fläche zu erzeugen – es entstand sein „Basisrepertoire", auf das er später häufig zurückgriff. Der Eindruck von Bewegung wird hier durch Ausdehnung und Zusammenziehung der Grundquadrate hervorgerufen.

habe Vasarely ein Exkrement mit solcher Genauigkeit gezeichnet, dass man im Atelier das Bedürfnis verspürte, die Fenster zu öffnen. In der Schule von Alexander Bortnyik kam Vasarely zum ersten Mal mit einem künstlerischen Denken in Berührung, das nicht die gegenständliche Darstellung, sondern abstrakte Gestaltungsprinzipien und Formprobleme in den Vordergrund stellte und statt fotorealistischer Exaktheit eine Reduzierung der Mittel verlangte. Die wenigen erhaltenen Werke aus dieser Zeit (Abb. S. 14 und 17) zeigen einerseits eine Vereinfachung und Verknappung der Bildsprache und andererseits eine Komplizierung der Komposition durch die kleinteilige geometrische Organisation des Bildes – eine Dialektik, die Vasarelys gesamtes Werk kennzeichnen wird. Erkennbar ist auch bereits ein Interesse an optischen Effekten. Über die *Blaue Studie* (Abb. S. 14) sollte Vasarely später berichten, ihre übereinander geschichteten Liniennetze hätten ihm zum ersten Mal den so genannten Moiré-Effekt, jenes durch eine gleichförmige Rasterstruktur hervorgerufene optische Flimmern, gezeigt und somit 25 Jahre im Voraus seine kinetischen Tiefenbilder und „Photographismes" angekündigt.

Die Zeit am Mühely gewann in mehrfacher Hinsicht einen prägenden Einfluss auf die Entwicklung von Vasarelys Werk. Seine Bemühungen um eine radikale Neudefinition der Rolle von Kunst und Künstler in der Gesellschaft hatten in Bortnyiks Unterricht ihre Wurzeln. Dies wird umso aufschlussreicher, wenn man Bortnyiks Verhältnis zum Bauhaus und die Einflüsse beleuchtet, denen er in Weimar ausgesetzt war. Engen Kontakt hatte Bortnyik zu Theo van Doesburg, dem Begründer der De-Stijl-Bewegung, der ab 1922 in Weimar lehrte. De Stijl, benannt nach der gleichnamigen niederländischen Zeitschrift für Ästhetik und Kunsttheorie, verfolgte das Ziel, eine reine Kunst aus elementaren Formen zu schaffen. Der Glaube an eine Harmonisierung der Welt durch ordnende Stilprinzipien motivierte die „neoplastizistische" Malerei Piet Mondrians, des berühmtesten unter den De-Stijl-Künstlern, ebenso wie auch architektonische oder Designentwürfe von Künstlern wie Gerrit Rietveld. In der Architektur ging die offene, klar strukturierte Formensprache mit einer ebenso kostengünstigen wie

Bergère, 1918
Öl auf Leinwand, 30 x 40 cm
Privatbesitz

Bauhaus-Studien ABCD, 1929
Mischtechnik, 23 x 23 x 4 cm
Ehemals Musée de Gordes

populären Bauweise einher. Ähnliche Tendenzen einer gleichermaßen funktionalen wie ästhetisch befriedigenden, auf elementare Formen reduzierten künstlerischen Ausdrucksweise verfolgten auch die Bauhaus-Architekten Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier in Frankreich oder die russischen Konstruktivisten. Für Bortnyik bestätigte sich hier die Bedeutung der angewandten Kunst, in der sich soziale und ästhetische Bedürfnisse verknüpfen lassen. Ihn faszinierten die Ideen und Lehrmethoden des Bauhauses: die Ausbildung der Schüler in verschiedensten Techniken und Medien, die Gleichrangigkeit von schöner und angewandter Kunst, die Zusammenarbeit mit Handwerk und Industrie, die angestrebte Verschmelzung von Kunst und Technik. Allerdings betrieben Bortnyik zufolge nicht alle Lehrer am Bauhaus eine konsequente Umsetzung des von Walter Gropius entworfenen Programms. Die künstlerische Arbeit von Wassily Kandinsky und Paul Klee schien ihm im Widerspruch zu Gropius' zentralen Ideen zu stehen. Klee und Kandinsky verkörperten für Bortnyik den Typus des subjektiven, freischaffenden, seiner Inspiration folgenden Künstlers, den er als veraltet und für die Integration in eine moderne Gesellschaft als untauglich ansah – Ideen, die sein Schüler Vasarely später radikalisieren sollte. Dieser berichtete über Bortnyik: „Er lehrte die Gebrauchskunst, weil er der Meinung war, daß in unserer Zivilisation die Malerei sich überlebt habe. Das war vielleicht eine etwas voreilige Behauptung, wenn man an Künstler wie Léger, Miró, Matisse, Herbin und einige andere denkt. Eigentlich aber wollte er ja damit nur sagen, daß eine bestimmte romantische Version der Malerei überlebt sei, und damit hatte er ja recht. Auch jenes veraltete Geschöpf, das eine Halsbinde trägt, sich als ungebildet ausgibt und nur seiner Inspiration zu vertrauen

behauptet, das in Armut lebt und oft dem Alkohol verfallen ist, jenes in jeder Beziehung verjährte Wesen – den Maler-Clochard, der in sämtlichen westlichen Hauptstädten zu Hause ist, lehnte er ab. Er wollte uns zu konstruktiven Menschen erziehen, die nützliche und zugleich schöne Dinge herstellen und sich in eine Gesellschaft einordnen können, die unausweichlich von den Wissenschaften und der Maschine bestimmt wird" (Ferrier, S. 21). Aus diesen Zeilen spricht deutlich die Verachtung, die Vasarely für den zweckfrei schaffenden, erfolglosen Künstler hegte. Bevor er jedoch seine eigene Vision einer Integration von Kunst und Technik, Künstler und Gesellschaft verwirklichen sollte, zog er sich für einige Jahre vollkommen vom Kunstbetrieb zurück. Auch hier war ihm die praktische Ausbildung bei Bortnyik von großem Nutzen, gestattete sie ihm doch, zunächst als Werbegrafiker ein erfolgreiches und von materiellen Sorgen unbelastetes Leben zu führen.

1930 zog Vasarely nach Paris und heiratete kurz darauf Claire, die er bereits am Mühely kennen gelernt hatte. Er begann, für große Werbeagenturen Plakate zu entwerfen und wurde damit rasch sehr erfolgreich. Von der Pariser Kunstszene, die in den zwanziger und dreißiger Jahren beinahe ausschließlich von den Surrealisten dominiert wurde, hielt sich Vasarely eigenen Aussagen zufolge völlig fern. Die geometrische Abstraktion trat im Paris jener Zeit kaum in Erscheinung.

Das Atelier, 1945
Öl auf Hartfaserplatte, 53 x 45 cm
Ehemals Musée de Gordes

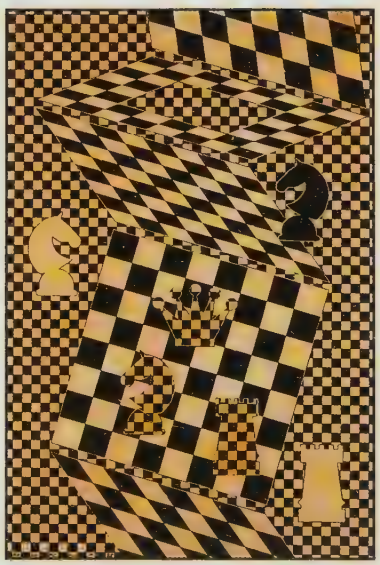
L'homme, 1943
Öl auf Leinwand, 115 x 130 cm
Budapest, Vasarely Múzeum

Zebras, 1950
Öl auf Leinwand, 92 x 116 cm
Privatbesitz

Obwohl bereits in den zwanziger Jahren einige ihrer bedeutendsten Vertreter wie Piet Mondrian, Antoine Pevsner, Theo van Doesburg oder Wassily Kandinsky nach Paris übergesiedelt waren und die gegenständliche Ecole de Paris allmählich unterwanderten, wurde die Seine-Metropole erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem Zentrum der geometrisch-abstrakten Kunst.

Vasarelys Tätigkeit als Werbegrafiker nahm im ersten Jahrzehnt in Paris beinahe seine gesamte Zeit in Anspruch. Nebenbei begann er, systematisch optische Effekte in der Grafik zu erforschen: „Während dieser Zeit unterwarf ich alle plastischen Probleme, die mir in den Sinn kamen – Komposition, Farbe, Licht und Schatten, Materie, Zwei- und Dreidimensionalität – einer genauen Untersuchung" (Ferrier, S. 23). Er experimentierte mit Liniennetzen und Streifenbildern, mit Motiven wie Zebras (Abb. S. 20), Tiger (Abb. S. 21) oder Schachbrettern (Abb. S. 20), die ihm erlaubten, die räumlichen Eigenschaften und die Veränderbarkeit von Strukturen zu untersuchen. Der Körper des *Harlekin* (Abb. S. 24) beispielsweise entsteht durch Verzerrung und Vergrößerung der das Bild strukturierenden Quadrate und vermittelt gleichzeitig den Eindruck einer fließenden Bewegung unter dem Raster der Oberfläche.

Schachbrett, 1935
Gouache, 61 x 41 cm
Privatbesitz



Vasarely hatte im Sinn, in Paris eine von den Ideen des Bauhauses inspirierte Schule zu eröffnen. Seine Studien dieser Zeit sind folglich didaktischen Zielen zugeordnet; er selbst stellte sich bestimmte Aufgaben, etwa die Darstellung von Gegenständen unterschiedlichster Herkunft, die wie in *Confetti* (Abb. S. 23) durch ein gemeinsames Kolorit und den mosaikartigen Untergrund verbunden werden. Die annähernd 150 Blätter umfassenden „Etüden" sind eine systematische Auseinandersetzung mit werbegrafischen Methoden, die Vasarely in einem 1947 in der Zeitschrift „Art Present" erschienenen Text erläutert. Er versuchte eine methodische Auflistung grafischer Darstellungsmittel und benutzte in diesem Zusammenhang erstmals den für ihn späterhin so wichtigen Ausdruck „Alphabet". Er unterstrich die Notwendigkeit der Anpassung an den Auftrag und

legte besonderes Gewicht auf die Wirkung eines Werkes, die sich vor allem durch das reine, von kultureller Vorbildung unabhängige Sehen entfaltet: Systematisierung der Bildsprache, Überwindung des Subjektiven und Aktivierung des reinen Sehens, all dies sind Grundgedanken, auf denen später, wenn auch unter ganz anderen Voraussetzungen, Vasarelys Werk aufbauen wird. Obwohl sich seine Arbeiten ab Mitte der vierziger Jahre völlig aus werbegrafischen, das heißt gegenständlichen und im engeren Sinne gebrauchskünstlerischen Abhängigkeiten befreiten, beharrte Vasarely selbst auf einem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang: „Viele Jahre später stellte ich … überrascht fest, dass meine damaligen grafischen Forschungen der Ausgangspunkt für eine Ausdrucksform waren, die später in meinem Werk als Kinetik auftrat" (Ferrier, S. 23). Die Verwendung geometrischer Muster, die das Bild rhythmisieren, übereinander gelegte Liniennetze und Schachbretter, Spiele mit Form und Grund, mit Hell-Dunkel-Kontrasten zeigen, dass Vasarelys Interesse auch damals bereits optisch wirksamen, die Fläche belebenden Strukturen galt. Vasarely bezeichnete die „Grafischen Etüden" als ein „Basisrepertoire", das er auch später immer wieder konsultierte.

1944 wurde die Galerie Denise René mit einer umfangreichen Ausstellung von Vasarelys Zeichnungen, grafischen Etüden und werbegrafischen Arbeiten eröffnet. Vasarely selbst war an der Gründung der Galerie beteiligt, in der so gut wie alle wichtigen Ausstellungen zu den einzelnen Perioden seines Werkes stattfinden sollten. Anfangs betätigte er sich jedoch weniger als Künstler, sondern

Tiger, 1938
Öl auf Leinwand, 122 x 82 cm
Privatbesitz

Studie M.C., 1936
Mischtechnik, 61 x 56 cm
Privatbesitz

Confetti, 1940
Mischtechnik, 60 x 55 cm
Privatbesitz

Vasarely

Die gelbe Küche in Cocherel, 1946
Öl auf Hartfaserplatte, 72 x 91 cm
Sammlung Michèle Vasarely

hauptsächlich als wichtigster Berater und Organisator der Galerie, die sich vor allem für eine junge Generation geometrisch-abstrakter Maler einsetzte und sich allmählich zu einem der wichtigsten Zentren der geometrisch-konstruktiven Kunst in Europa entwickeln sollte. Vasarely hatte Denise René 1940 in Paris kennen gelernt. Gemeinsam gründeten sie einen Dekorationsbetrieb, weil Vasarelys werbegrafische Arbeit aufgrund der Auftragslage während des Krieges fast völlig zum Erliegen gekommen war. Umso intensiver arbeitete er an seinen grafischen Studien, die zunehmend freier wurden. Zwei Jahre lang, von 1942 bis 1944, lebte Vasarely außerhalb von Paris und begann sich in dieser kriegsbedingten Einsamkeit intensiv mit moderner Malerei zu beschäftigen, mit Paul Klee und Sophie Taeuber-Arp, Antoine Pevsner und Josef Albers. Seine Hinwendung zum Künstlerischen führte zunächst dazu, dass er sich vom Stil seiner grafischen Blätter völlig abwandte. Nach dem Krieg bezog Vasarely ein Atelier in dem Pariser Vorort Arcueil. Hier entstanden zwischen 1944 und 1947 zahlreiche Ölbilder wie *Die gelbe Küche in Cocherel* (Abb. S. 25) oder das *Selbstporträt* (Abb. S. 2) von 1945, die seine Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen dokumentieren. Es handelt sich dabei um halbfigürliche Bilder und Versuche auf dem Gebiet der freien Abstraktion, die vielfältige kubistische, futuristische, expressionistische und auch surrealistische Einflüsse zeigen; eine Ausstellung der Arbeiten 1946 in der Galerie Denise René wurde von André Breton, dem Wortführer der Surrealisten, enthusiastisch gefeiert. Allerdings erkannte Vasarely diesen Weg bald als Sackgasse und verurteilte bereits 1947 die Arbeiten dieser Phase als „fausses routes", als Irrwege. Die Tradition, aus der heraus er von nun an seine künstlerische Arbeit entwickeln würde, war die des Konstruktivismus und der geometrischen Abstraktion: „Nach zwei Jahren ‚Verirrungen' in den ‚Gewässern' des ‚Postkubismus' und des Surrealismus stellten sich die früheren Anregungen aus Budapest … als entscheidend für den weiteren Verlauf meines Werkes heraus" (Texte von Vasarely, S. 8).

Harlekin, 1936–1952
Öl auf Leinwand, 119 x 76 cm
Privatbesitz

„Die innere Geometrie der Natur“: Auf dem Weg in die Abstraktion

Ab 1947, nach Überwindung der „fausses routes“, fand Vasarely zu einer eigenen geometrisch-abstrakten Sprache. Den Weg dorthin ebneten ihm alltägliche Seherfahrungen, die er nach und nach von ihrem gegenständlichen Vorbild löste. Diese intensiven visuellen Schlüsselerlebnisse waren an Orte gebunden, denen der Künstler auf Reisen oder im Alltag begegnete, und jeder von ihnen vermittelte ihm Impulse, die zu Grundlagen der weiteren Werkentwicklung wurden (Abb. S. 26).

Im Sommer 1947 verbrachte Vasarely einige Wochen in dem kleinen Küstenort Belle-Isle: „Die Periode Belle-Isle bedeutete für mich einen Wendepunkt. [...] Die Gegend ist wunderbar ... und sie hat eine starke und dauerhafte Wirkung auf mich ausgeübt. Obwohl ich damals im Anschluß an meine Studien am Budapester Bauhaus eine vollständige grafische Methode erarbeitet hatte, wollte ich wohl gerade deshalb wie jeder andere arbeiten. Ich hatte meinen Zeichenblock, meine Wasserfarben und meine Farbstifte bei mir und machte ganz kleine Skizzen. [...] Ich betrachtete die Formen, die Belle-Isle mir darbot und die sich alle auf Ellipsen und Ovoide zurückführen ließen und entdeckte dabei eine ganz innige Verwandtschaft zwischen offenbar ganz verschiedenartigen Dingen. Am Morgen nahmen die Wolken die Form von Kieseln an, und wenige Meter vom Strand entfernt, da, wo das Meer schon tief war, glich die gegen die Felsen schlagende Brandung riesigen Muscheln. Auch die untergehende Sonne verformte sich und wurde elliptisch“ (Ferrier, S. 15–16).

Die Arbeiten der Periode Belle-Isle sind gefällige Kompositionen aus organisch geformten farbigen Flächen. Mit ihnen vollzog Vasarely den ersten Schritt von der Figuration zur Abstraktion: Naturgegenstände werden zu Zeichen, die die Figuren ersetzen. Dennoch können wir die Kompositionen der Periode Belle-Isle noch als Naturstücke lesen, etwa als gemalte Collage aus abgeschliffenen Kieseln, Muscheln und das Licht reflektierenden Wellen wie in *Banghor* (Abb. S. 29), in der die ineinander fließenden Formen mit Vasarelys Worten Ausdruck der die Welt bestimmenden „Kräfte“ und „Bewegungen“ zu sein scheinen – oder als Landschaftsprospekt wie in *Méandres* (Abb. S. 28), in der ein weiter Horizont angedeutet ist. Die Ellipse in ihrer Eigenschaft als perspektivisch gesehener Kreis erzeugt hier wie auch in anderen Werken der Periode Belle-Isle eine starke Räumlichkeit. In diesen noch eng dem Natureindruck verhafteten Kompositionen äußert sich die Empfindung des Künstlers in einer „alles verknüpfende[n]

Uzok II, 1952–1956
Öl auf Leinwand, 195 x 130 cm
Privatbesitz

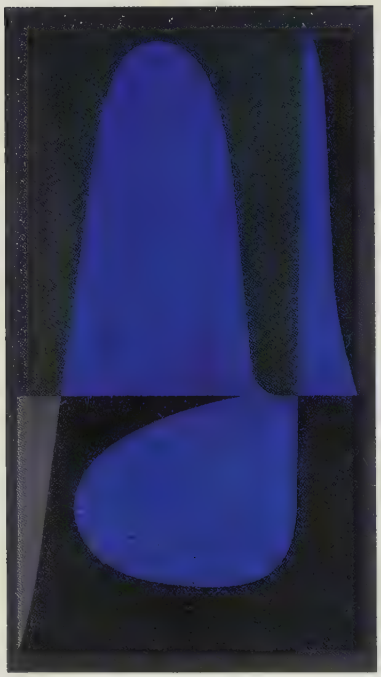
Belle-Isle Steilküste 2, 1947
Öl auf Leinwand, 116 x 82 cm
Ehemals Musée de Gordes

SEITE 28:
Méandres Belles-Isle, 1951
Öl auf Leinwand, 150 x 102 cm
Privatbesitz

Ende der vierziger Jahre fand Vasarely zu einer eigenen geometrisch-abstrakten Sprache, die durch besondere Seherfahrungen angeregt wurde. Sein Erlebnis einer „inneren Geometrie der Natur" an der Küste des Ortes Belle-Isle übertrug er in Kompositionen aus fließenden, elliptischen Formen.

SEITE 29:
Banghor, 1954
Tusche auf Kalk, 65 x 45 cm
Sammlung Michèle Vasarely

Donan 2, 1951–1958
Öl auf Leinwand, 172 x 77 cm
Privatbesitz



Verbindung, die in Form-Beziehungen zum Ausdruck kommen kann" (Ferrier, S. 16). Aus der intuitiv erspürten Verwandtschaft zwischen den Dingen, jener „inneren Geometrie der Natur" (Ferrier, S. 15), resultierte eine Grundüberzeugung Vasarelys, dass nämlich die Geometrie die Gesetze des gesamten Universums zu repräsentieren vermag. Die Gewissheit, dass künstlerische Strukturen und kosmische Gesetze einander entsprechen, wird Vasarely auf einer indirekteren, zunehmend abstrakten Ebene in seinem weiteren Werk umsetzen.

Parallel zu den Erlebnissen in Belle-Isle entstanden die ersten Arbeiten der Periode Denfert. Vasarely hat immer wieder betont, dass seine Werkgruppen oder Perioden keine chronologisch aufeinander folgenden Abschnitte bezeichnen, die sich in eine lineare Entwicklungsgeschichte einordnen lassen. Er definierte seine „Werkfamilien" als Gruppen, die einem bestimmten inneren Zusammenhang gehorchen. Verschiedene Werkgruppen entwickelten sich parallel, und bestimmte Seherlebnisse, Motive und Ideen konnten über Jahre hinweg nachwirken und verarbeitet werden – daher auch die häufige doppelte Datierung eines Werkes, die einmal die Konzeption und zum anderen die Ausführung bezeichnet.

Mit der Periode Denfert verhält es sich ähnlich. Ihre Grundlagen reichen bis in die dreißiger Jahre zurück, umgesetzt wurden die visuellen Eindrücke erst zehn Jahre später. Der Name Denfert leitet sich ab von der Métro-Station Denfert-Rochereau. Vasarely musste dort täglich auf der Fahrt von seinem Wohnort Arcueil, einem südlichen Pariser Vorort, zu seinem Arbeitsplatz in der Innenstadt umsteigen. „Während ich auf meinen Anschlußzug wartete", beschrieb er, „ging ich auf dem fast leeren Bahnsteig auf und ab, und dabei bemerkte ich auf einmal die weißen Kacheln, mit denen die Mauern verkleidet waren und in denen ich ganz bizarre, feine Sprünge entdeckte. Manche davon waren vertikal und erschienen mir wie die Ruinen verschwundener großer Städte [...]. Die horizontalen Linien aber erweckten in mir die Vorstellung von halluzinatorischen Landschaften ..." (Ferrier S. 41). Wiederum war es intensive Beobachtung, die sich mit der Vorstellungskraft des Künstlers zu einem Schlüsselerlebnis verband. Jedoch beschritt Vasarely im Gegensatz zu Belle-Isle hier einen umgekehrten Weg: Nicht die gegenständliche Welt wird abstrahiert, sondern ein zufällig entstandenes, abstraktes Muster wird „gegenständlich" gelesen. Die zarten „Dessins Denfert", erste Umsetzungen der Eindrücke von Denfert-Rochereau, bestehen aus vertikalen und horizontalen Linien, die tatsächlich die Illusion von einander überlagernden Raumschichten hervorrufen. Die Gemälde, die daraufhin entstanden, nehmen die geschwungenen Linien auf, die größere und kleinere Farbfelder konturieren. Werken wie *Sian 2* (Abb. S. 31), *Darjeeling* (Abb. S. 32) oder *Pompari* (Abb. S. 33) ist gemeinsam, dass wir sie als räumliche Kompositionen aus farbigen Schichten wahrnehmen, deren Lage zueinander jedoch ambivalent bleibt. Im Gegensatz zu den meisten Belle-Isle-Arbeiten haben sie sich von einem klassischen Bildaufbau entfernt und tendieren zu einer die Fläche gleichmäßig füllenden Struktur ohne kompositorisches Zentrum. Die Dezentralisierung des Bildes geht mit der Entwicklung einer neuen Maltechnik einher: Während in einigen frühen Arbeiten der Periode Belle-Isle noch eine Pinselstruktur erkennbar ist, benutzte Vasarely nun eine fakturlose Maltechnik, die er künftig beibehalten sollte.

Die Begegnung mit den gefliesten Bahnsteigen von Denfert war ein visueller Schlüsselreiz, gewiss aber nicht der einzige Grund für die Faszination, die vieldeutige Strukturen auf Vasarely ausübten. Die Entdeckung der „Landschaftszeichnungen" unterstrich vielmehr ein leidenschaftliches Interesse an opti-

Sian 2, 1952–1958
Öl auf Leinwand, 130 x 195 cm
Ehemals Musée de Gordes

Die rissigen Kacheln einer Pariser Métro-Station, in denen er rätselhafte Landschaften zu lesen meinte, inspirierten Vasarely zu seinen „Denfert"-Arbeiten. Ihre farbigen Flächen staffeln sich gleich Raumschichten, deren Lage zueinander jedoch ambivalent bleibt.

schen Phänomenen, das sich in den entscheidenden Jahren zwischen 1948 und 1952 vor allem in der Beschäftigung mit der Gestalttheorie niederschlug. Die Lehre vom Gestaltsehen, die Ende des 19. Jahrhunderts als Teilgebiet der Psychologie entstand, erklärt, welche Phänomene auf welche Weise und aus welchem Grund als Gestalt erlebt werden. Basis der Wahrnehmungsorganisation ist dabei das Figur-Grund-Verhältnis, nach dem das Auge stets eine räumliche Gliederung des Wahrnehmungsfeldes dergestalt vornimmt, dass sich ein Teil des Feldes als „Figur" von dem restlichen Feld als „Grund" abhebt – so ist es beispielsweise sehr schwierig, sich ein Stück Himmel an einer uns bekannten Straßenecke als eigenständige Form zu vergegenwärtigen, während wir die den Himmel begrenzenden Häuser oder Bäume als scharf umrissene Formen wahrnehmen. Unter bestimmten Bedingungen kann dieses grundlegende Prinzip, das uns eine sinnvolle räumliche Organisation unserer Umgebung erlaubt, zu einem Umkippen von Figur und Grund und somit zu einer instabilen Wahrnehmung führen.

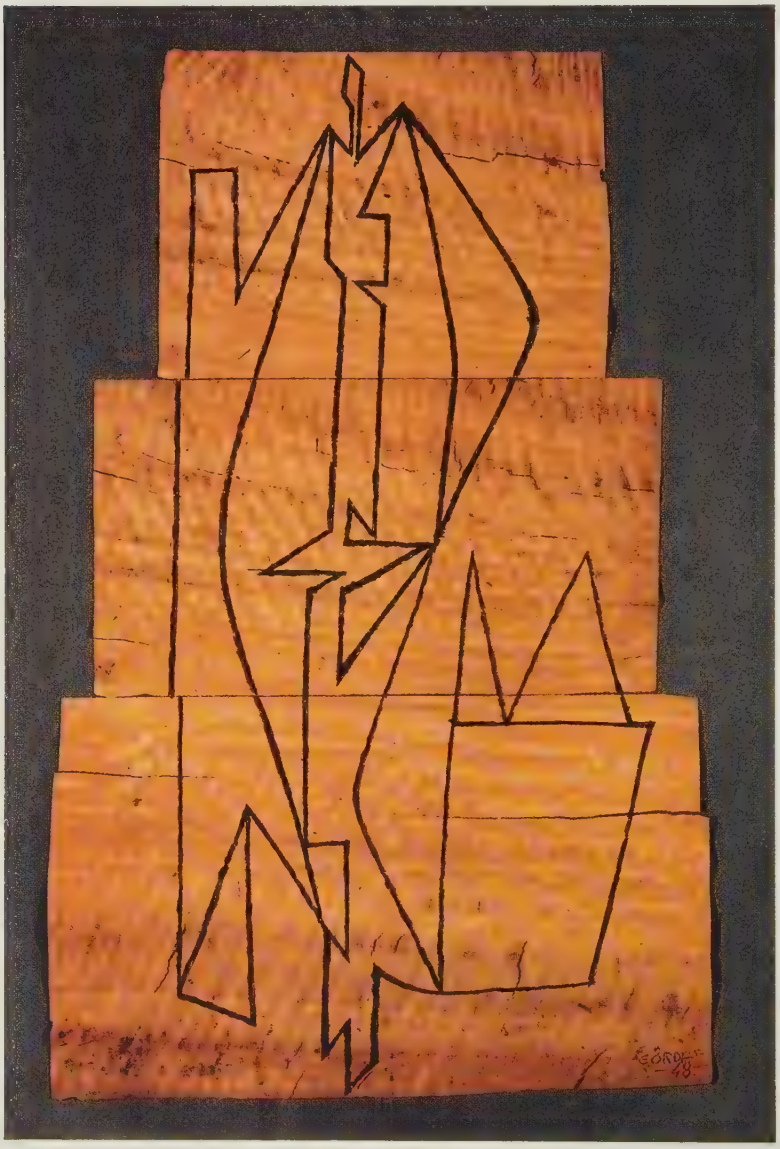
Vasarelys Versuch, in den rissigen Fliesen eine ihnen innewohnende Gestalt zu erkennen, erinnert an Leonardo da Vincis berühmte fleckige Mauer, die ihm als Beispiel für die Neigung des menschlichen Auges diente, in ein abstraktes Muster gegenständliche Figuren hineinzulesen. Mit Bezug auf den Renaissance-Künstler verwies Vasarely auf die Bedeutung der Gestalttheorie für sein Werk: „Schon Leonardo da Vinci nahm diese Theorie voraus, als er in seinem Traktat von der Malerei von den Mauerflecken sprach, … die ihm mythenhafte Landschaften, menschliche Wesen u. ä. vorspiegelten. Mich persönlich interessierte

Darjeeling, 1952
Öl auf Leinwand, 108 x 100 cm
Wien, Museum Moderner Kunst

Pompari, 1951
Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm
Privatbesitz

bei der Gestalttheorie all das, was den Wechsel zwischen Formen und Gründen betrifft, der ja genau die Grenze darstellt, an der das menschliche Auge unfähig ist, sich zwischen zwei oder mehreren perzeptiven Hypothesen zu entscheiden" (Ferrier, S. 42).

Die Austauschbarkeit von Form und Grund, die das Auge in eine unablässige Bewegung zwingt, liegt auch den Arbeiten der vielfältigsten und umfangreichsten Werkgruppe dieser Jahre zugrunde, der Periode Gordes-Cristal. Ende der vierziger Jahre kaufte Vasarely in der Nähe des südfranzösischen Bergdorfes Gordes ein altes Bauernhaus. Der mittelalterliche, auf einem Felsen erbaute Ort hatte ihn sofort fasziniert, seine ineinander verschachtelten Häuser vermittelten ihm aus der Entfernung den „Eindruck schwebender Multiformen" (Ferrier,



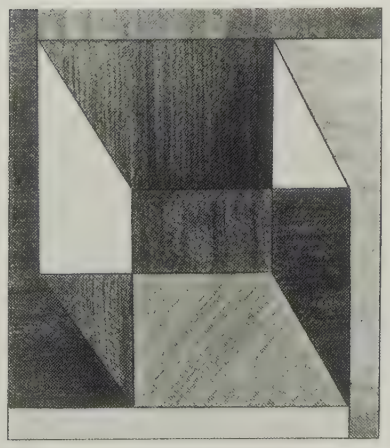
Gordes-Nives (Etude pour Gordes), 1948
Zeichnung auf Furnier, 63 x 43 cm
Privatbesitz

Vasarely in seinem Haus in Gordes vor dem „fenestron", 1948
Archives Michèle Vasarely

S. 36), deren Komplexität und Vieldeutigkeit Vasarely zunächst in Zeichnungen festzuhalten suchte. In *Etude pour Gordes* (Abb. S. 34) verbindet der Strich Formen von Dächern, Mauern und der Himmelsleere dahinter zu Flächen, die sich sowohl als kompakte Form wie auch als Hintergrund lesen lassen.

Um die kubischen Formen von Gordes umzusetzen, suchte er nach einer „zugleich vertikalen und multidimensionalen Perspektive". Die Lösung für einen architektonischen und gleichwohl vieldeutigen Bildaufbau fand er in der Axonometrie, die zu einem seiner wichtigsten Mittel räumlicher Darstellung werden sollte. Der axonometrische Würfel besteht aus zwei gleich großen quadratischen Flächen, die mit parallelen Linien verbunden werden (Abb. S. 35). Es existiert also kein Fluchtpunkt wie in der Zentralperspektive der Renaissance, in der ein Bildgegenstand unter einem einzigen Blickwinkel erscheint. Der axonometrische Körper verweigert die Fixierung einer eindeutig lesbaren Form. Er ist eine Umspringfigur, die einmal in die Fläche hinein- und einmal aus dem Bild herauszuragen scheint.

Grafische Studie in axonometrischer Perspektive, um 1934
Bleistift
Privatbesitz



Die axonometrische Darstellung hatte bereits am Mühely zum festen Repertoire gehört und reichte bis in Vasarelys grafische Tätigkeit hinein – bereits Anfang der dreißiger Jahre hatte er sie verwendet, um einen imaginären Raum in der Fläche vorzutäuschen. Dennoch war es auch hier ein optisches Schlüsselerlebnis, das Vasarely als wegweisend für seine Malerei beschrieb – in den dicken Mauern im Erdgeschoss seines alten Bauernhauses in Gordes befand sich ein kleines Fenster, ein „fenestron", wie man dort sagt (Abb. S. 35). Mit einer Breite von nur 30 bei einer Tiefe von 60 Zentimetern bildete das Fenster einen Kubus, dessen Aussehen durch das Sonnenlicht beständig verändert wurde: „Da war also der axonometrische Würfel, er war mobil, er vibrierte, er sprach für mich eine beredte Sprache und war doch das einfachste Phänomen, das man sich vorstellen kann. Befand ich mich dagegen draußen, dann war mein Würfel von undurchdringlicher Tiefe. [...] Ich erkannte seinen Doppelaspekt, Weiß-Schwarz, Positiv-Negativ. [...] Dieser Dualismus von Weiß und Schwarz beschäftigte mich von diesem Augenblick an ununterbrochen und führte mich dann später direkt zur Kinetik hin" (Ferrier, S. 38–39).

Fresco, 1950
Öl auf Leinwand, 40 x 60 cm
Privatbesitz

In der reichen, auf den optischen Erfahrungen von Gordes fußenden Werkgruppe entwickelte Vasarely zwei seiner zentralen Themen weiter: die Zweideutigkeit von Flächen und die räumliche Wahrnehmung (Abb. S. 36/37). Die Beobachtungen in Gordes bildeten die Grundlage für Vasarelys spätere visuelle Irritationen, räumliche Täuschungen und Umspringfiguren. Ein Bild wie *Pamir* (Abb. S. 38) zeigt Charakteristika der Periode Gordes-Cristal und weist gleichzeitig auf die weitere Entwicklung voraus. Vasarely tendiert hier bereits zu einer Vereinfachung der Bildmittel und benutzt eine klare Komposition mit wenigen Farben und Formen. Chromgelb, Kobaltgrün und warmes Schwarz sind großflächig nebeneinander gesetzt. Die Geometrie des Bildes wirkt lebendig, die viereckigen und ovalen Formen sind durch feine Verschiebungen aufgebrochen. Durch wenige Mittel wie das kleine schwarze Quadrat im Vordergrund und die ausgestellten Winkel, die mit den geschwungenen Kurven der Mittelfigur verbunden sind, gerät die Bildfläche in Bewegung und erzeugt den Eindruck von gegeneinander verschobenen Raumschichten. Je nachdem, welchen Punkt des Bildes man fixiert, scheint die schwarze Figur einmal hinter und einmal vor der gelben zu liegen. Obwohl die optische Irritation hier noch gemäßigt ist, lässt die räumliche Uneindeutigkeit des Bildes das Auge nicht zur Ruhe kommen. In der Periode Gordes-Cristal kündigt sich bereits an, was später zu Vasarelys Gestaltungsprinzip schlechthin werden wird. Ein Bild wird weder durch Farbe und Form noch durch Hell oder Dunkel unmissverständlich festgelegt, vielmehr wirken die Bildelemente gegeneinander, um ein statisches Sehen, eine Eindeutigkeit des Bildes in jedem Augenblick zu verhindern. Aus Sicht des Malers definierte Vasarely sein Anliegen als Kampf mit der Fläche: „Auf dieser Fläche entsteht ein räumliches Phänomen und verschwindet wieder: die Fläche ist also in dauernder Bewegung. [...] Tragik und Triumph des Malers ist es seit je gewesen, das Unmögliche zu verwirklichen: mehr mit weniger zu geben, auf dieser einen Fläche mehr zu geben als nur diese eine Fläche" (Joray, Bd. I, S. 32).

Den Abschluss der Periode Gordes-Cristal bildete das Werk *Hommage an Malewitsch* (Abb. S. 40/41), dessen verschiedene Versionen zwischen 1952 und 1958 entstanden. Vasarely selbst erkannte es als Synthese und gleichzeitig als Schlüsselwerk für die weitere Entwicklung seiner plastischen Forschungen. *Hom-*

Lom-Lan, 1948/49
Öl auf Leinwand, 129 x 80 cm
Ehemals Musée de Gordes

Pamir, 1950
Öl auf Holz, 39 x 32 cm
Privatbesitz

Durch feine Verschiebungen wird die Geometrie des Bildes lebendig, die räumliche Situation uneindeutig. In der Periode Gordes-Cristal kündigt sich Vasarelys grundsätzliches Gestaltungsprinzip an: Die Bildelemente wirken gegeneinander, um ein statisches Sehen in jedem Augenblick zu verhindern.

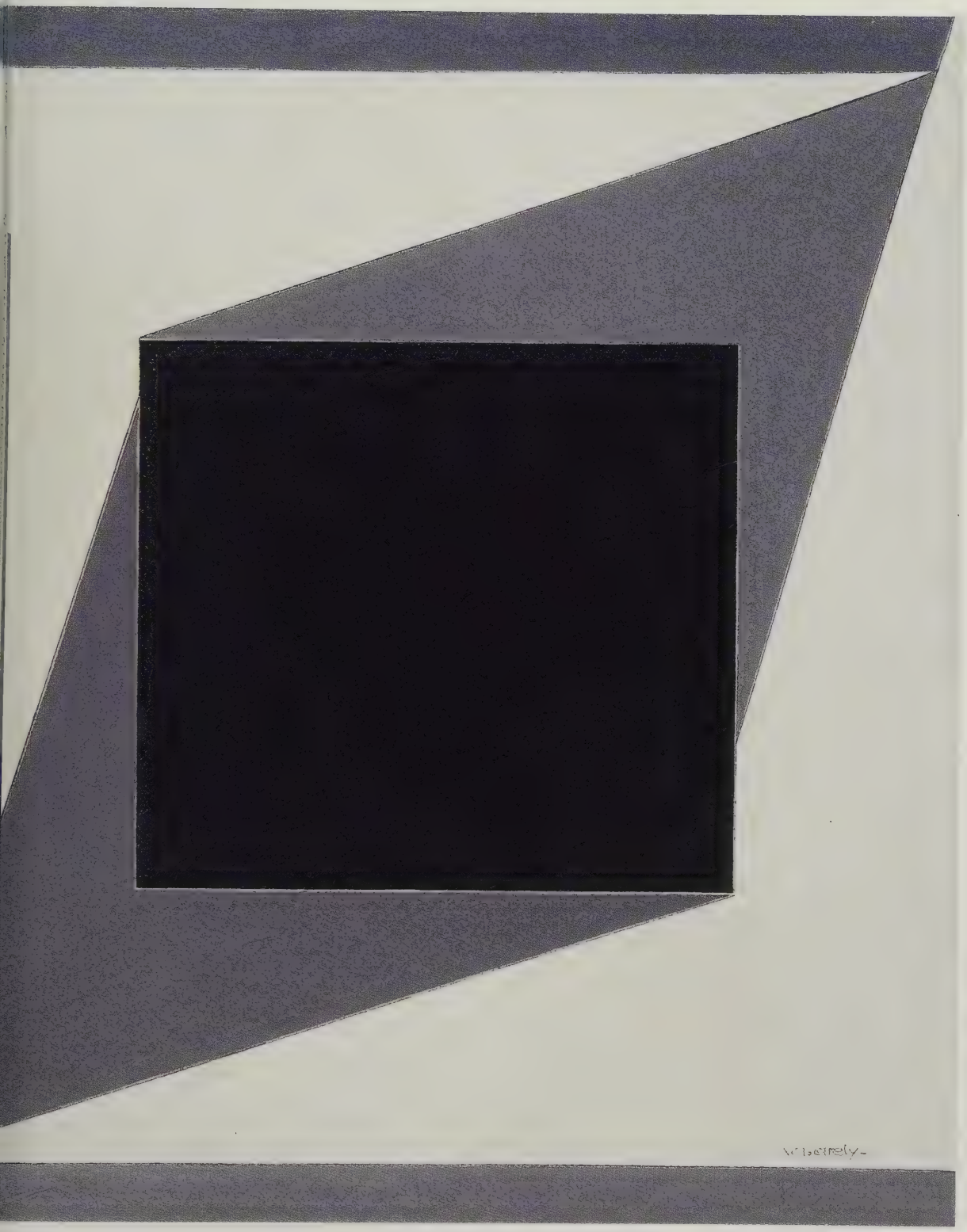
mage an Malewitsch zeigt ein auf den ersten Blick symmetrisch konstruiertes Bild, das aus geometrischen Figuren – Quadraten, Rechtecken und Rhomben – aufgebaut ist. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass Vasarely hier „Sehfallen" eingebaut hat, die eine eindeutige Bildlösung unterlaufen. Die eine Bildhälfte dominiert ein weißes Quadrat – der einzige exakte geometrische Körper des Bildes –, das in eine Figur eingebettet ist, die annähernd einen Rhombus darstellt. Allerdings schließen sich die vier Seiten der Figur nicht vollständig zusammen, so dass sich die flächige Darstellung zu dynamisieren beginnt. Das Quadrat ragt aus der Ebene hervor und wird als Grundfläche eines abwechselnd von oben respektive von unten in die Bildmitte vorstoßenden Balkens gelesen. Ähnliches geschieht in der anderen Bildhälfte: Der schwarze Rhombus, ein auseinander gezogenes, mit den Worten Vasarelys „sich um seine eigene Achse drehendes Quadrat" (Ferrier, S. 44), ist in ein ebenfalls leicht asymmetrisches Quadrat eingebettet. Auch der schwarze Rhombus wird zu einer räumlichen Figur, deren Standort im Raum nicht bestimmt ist. Das Auge kann ihn als Grundfläche einer abwechselnd von oben oder von unten gesehenen Pyramide wahrnehmen.

Für Vasarely war *Hommage an Malewitsch* aus zweierlei Gründen ein Schlüsselwerk. Er betrachtete es als das erste Bild, bei dem er auf jegliche auch noch so unterschwellige Gegenstandsbindung verzichtet hatte: „... Und nun schaltete ich alles aus: das Thema, sei es imitativen oder allusiven Charakters, das Objekt, die Horizontlinie und die Zeichen ..." (Ferrier, S. 45). *Hommage an Malewitsch* setzte für Vasarely einen Schlusspunkt in dem Prozess, von der Naturbeobachtung zur Abstraktion zu gelangen. Mit ihm erreichte er eine Bildsprache, die nicht mehr an den Naturgegenstand gebunden ist. Das Quadrat stand nun nicht mehr für das Fenster in Gordes, war kein Gestalt-Zeichen mehr, sondern nur noch geometrische Form. Mit dem Bezug auf den russischen Maler Kasimir Malewitsch, einer der Protagonisten der geometrischen Abstraktion, würdigte Vasarely außerdem einen seiner bewunderten Lehrmeister, kennzeichnete jedoch auch einen eigenen, entscheidenden Entwicklungsschritt. Malewitsch hatte mit seiner berühmten, auf 1913 datierten Ikone *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* (Abb. S. 39) einen ersten von vielen möglichen Endpunkten von Malerei im 20. Jahrhundert markiert. Ausgehend von Malewitschs bis an die Grenze der Auflösung vorstoßenden abstrakten Kompositionen, fand Vasarely nun für sich selbst eine weiterführende Bildlösung. Indem er das Quadrat auf der Bildfläche sich um seine eigene Achse drehen ließ, verwandelte er es in ein bewegtes, von der ebenen Fläche unabhängiges Quadrat, fügte ihm sozusagen eine weitere Dimension hinzu: „Das Quadrat von Malewitsch, Anfang und Ende des plastischen Abenteuers auf der Fläche, überwindet sein Schicksal: der Rhombus, eine andere Ausdrucksform des Quadrats, ist schön und sehr wohl Quadrat + Raum + Bewegung + Zeit"(Joray, Bd. I, S. 32).

Kasimir Malewitsch
Schwarzes Quadrat auf weißem Grund,
datiert 1913
Öl auf Leinwand, 106,2 x 106,5 cm
Staatliches Russisches Museum St. Petersburg

SEITE 40/41:
Hommage an Malewitsch, 1953
Öl auf Leinwand, 130 x 195 cm
Privatbesitz

Das in verschiedenen Versionen realisierte Bild ist ein Schlüsselwerk Vasarelys. Es ist das erste Bild ohne jeden gegenständlichen Bezug. Für den Künstler bedeutete es außerdem die Überwindung einer statischen geometrischen Bildfläche: Das Quadrat wird zum Rhombus, die Fläche gerät in Bewegung.


V. Vasarely

„Das Werk beginnt zu leben“: Vorreiter der Op Art

Die Erkenntnis, Bewegung und Zeit in der Fläche ausdrücken zu können, gab Vasarelys Arbeiten eine neue Richtung. 1951 wurden bei Denise René zum ersten Mal Arbeiten ausgestellt, die nicht mehr aus farbigen Flächen aufgebaut waren. Vasarely zeigte große Fotogramme, also durch direkte Belichtung auf die Fotoplatte übertragene Bilder, die weiße Striche auf schwarzem Grund beziehungsweise schwarze Striche auf weißem Grund darstellten. Er nannte diese Arbeiten „Photographismes“, weil es sich eigentlich um kleine Tuschezeichnungen handelte, die durch fotografische Vergrößerung auf wandfüllende Formate von bis zu drei mal fünf Metern gebracht worden waren. Die positive und die negative Version von *Naissance I* und *II* (Abb. S. 44/45) zeigen, wie die abwechselnde Annäherung und Entfernung der dicht gesetzten Strichlagen den Eindruck einer vibrierenden Bildfläche hervorrufen.

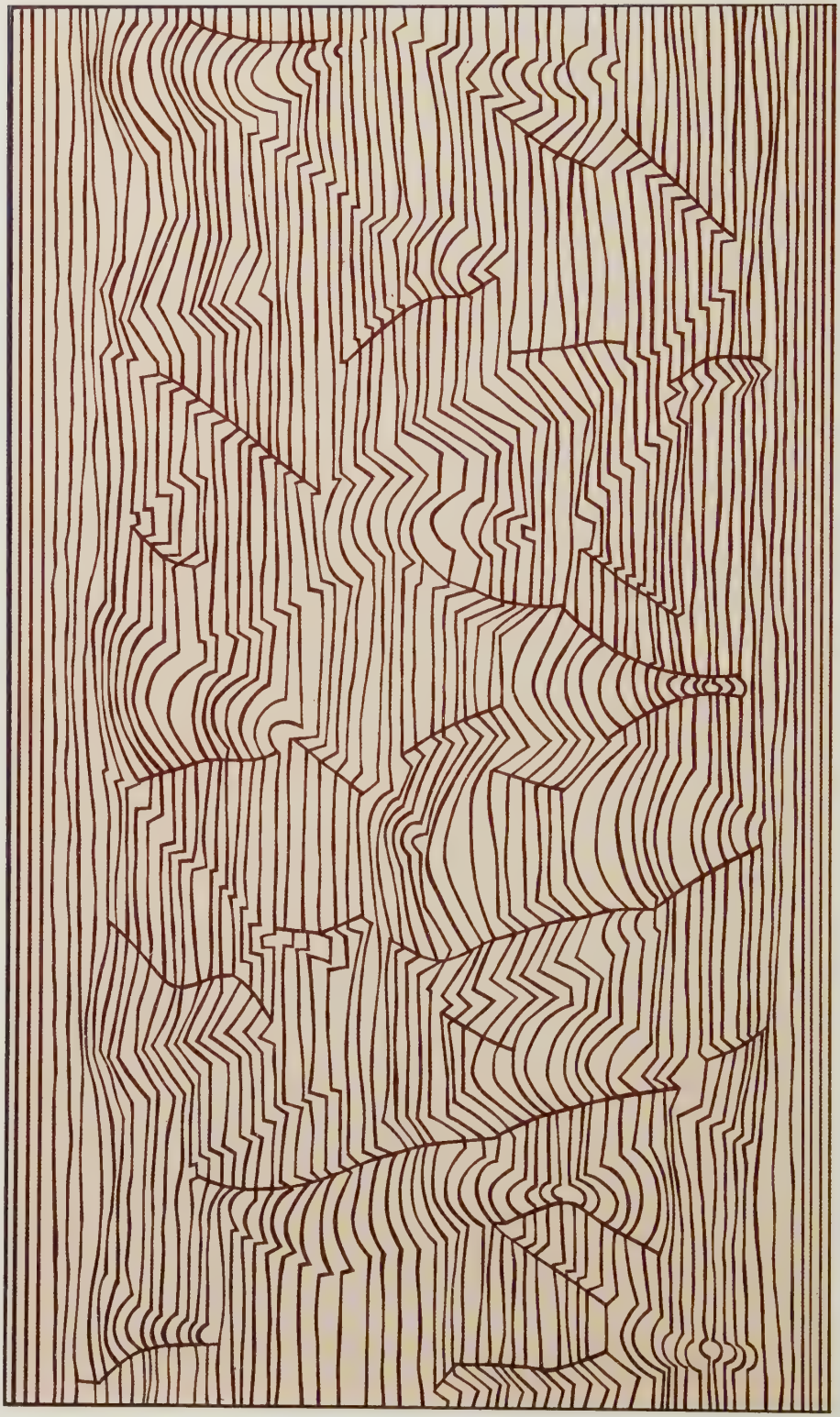
Die Entstehung seiner neuen Arbeiten Anfang der fünfziger Jahre beförderte die intensive Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Fotografie. Zum einen erlaubte ihm die fotografische Vergrößerung, die Wirkung von Zeichnungen zu intensivieren. Vor allem aber bediente er sich des Positiv-Negativ-Prinzips der Fotografie, indem er mit den positiven und negativen Filmen seiner Strichzeichnungen experimentierte. Er legte sie auf dem Boden übereinander, so dass eine schwarze Fläche entstand, die sich bei der leisesten Berührung zu verschieben begann. Um dieses Spiel der sich beständig verändernden Strukturen zu fixieren, befestigte er die beiden Fotogramme auf zwei etwa fünf Zentimeter voneinander entfernten Plexiglasscheiben (vgl. Abb. S. 46/47). Vasarely beschrieb die Wirkung dieser kinetischen Tiefenbilder: „Zwischen den beiden durchsichtigen Flächen bildete sich ein intensiv vibrierendes dynamisches Feld, das auch auf die Strukturen selbst einwirkte, die, weil sie jetzt durch einen Zwischenraum voneinander getrennt waren, beim besten Willen nicht mehr zusammenfallen konnten. [...] Bei meinen kinetischen Tiefenbildern spielt der sich bewegende Betrachter die wichtigste Rolle. Wenn er sie von einem festen Standpunkt aus betrachtet, so sieht er nur zwei Formen, die sich wegen der Durchsichtigkeit der Tragflächen überlagern. Sobald er sich aber bewegt, sobald er nach vorne geht, zurückschreitet oder an dem Bild vorbeiwandert, verändert es sich unaufhörlich, die emotionalen Schocks folgen einander ohne Unterlaß, und das Werk beginnt zu leben, sich visuell zu diversifizieren“ (Ferrier, S. 76). In den kinetischen Tiefenbildern taucht erstmals bei Vasarely konkret die Idee der Beteiligung des Betrachters auf.

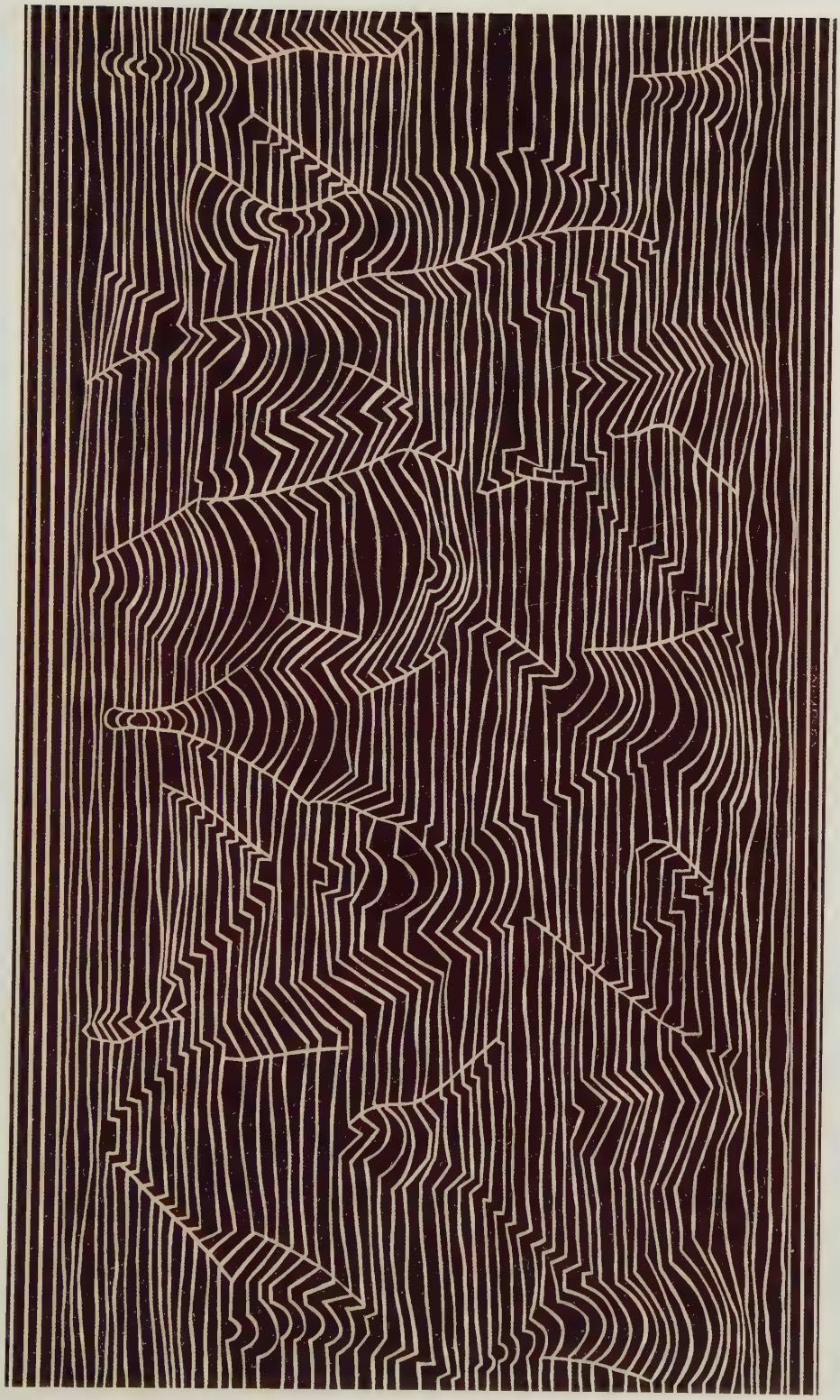
Cassiopée 2, 1957
Acryl auf Holz, 56,5 x 52,5 cm
Privatbesitz

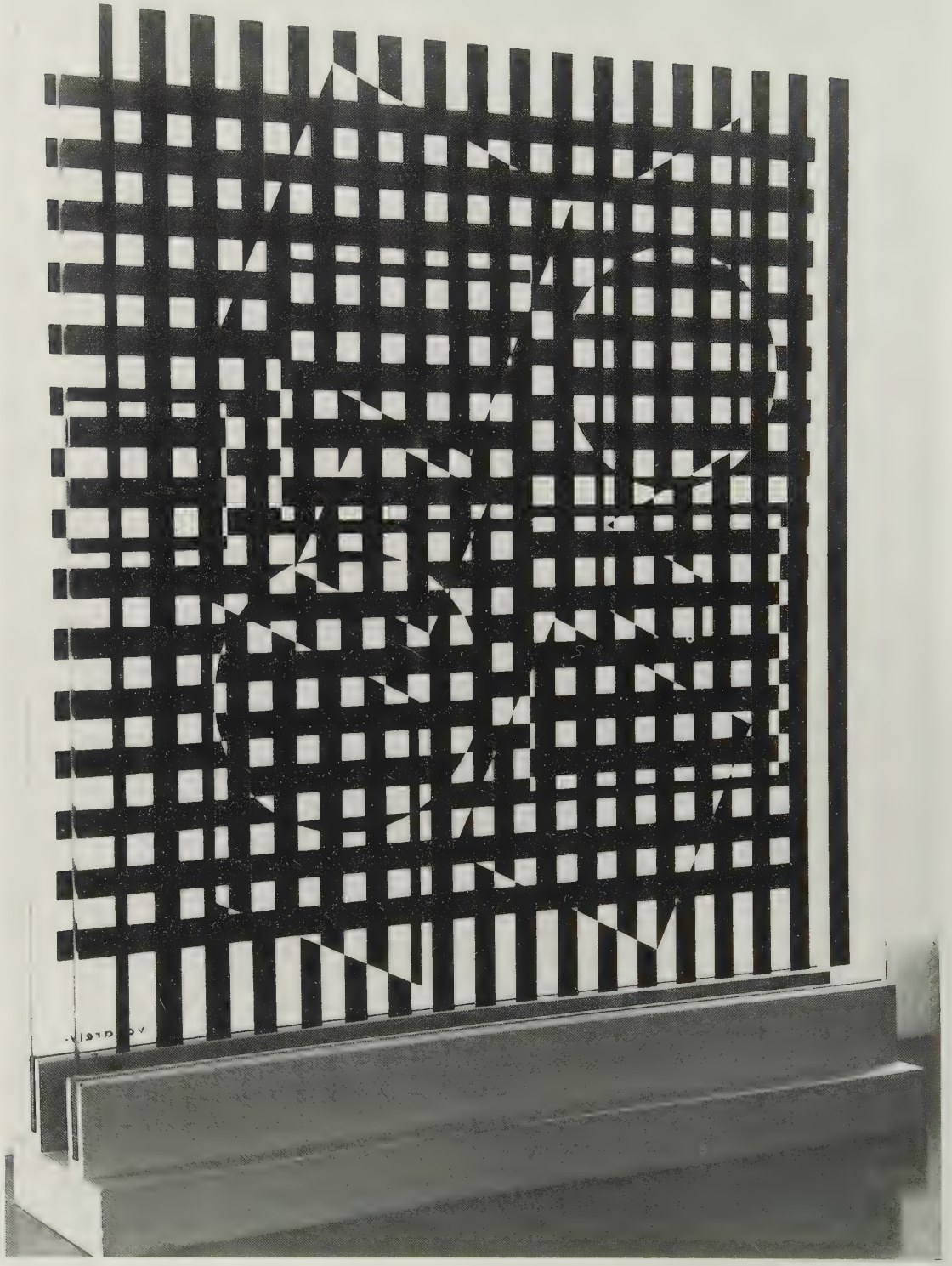
SEITE 42:
Ondho-Neg, 1960/61
Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm
Privatbesitz

SEITE 44:
Naissance I, 1951
Fotografische Vergrößerung einer Zeichnung
Acryl, 120 x 71 cm
Privatbesitz

SEITE 45:
Naissance II, 1951
Fotografische Vergrößerung einer Zeichnung
Acryl, 120 x 71 cm
Privatbesitz





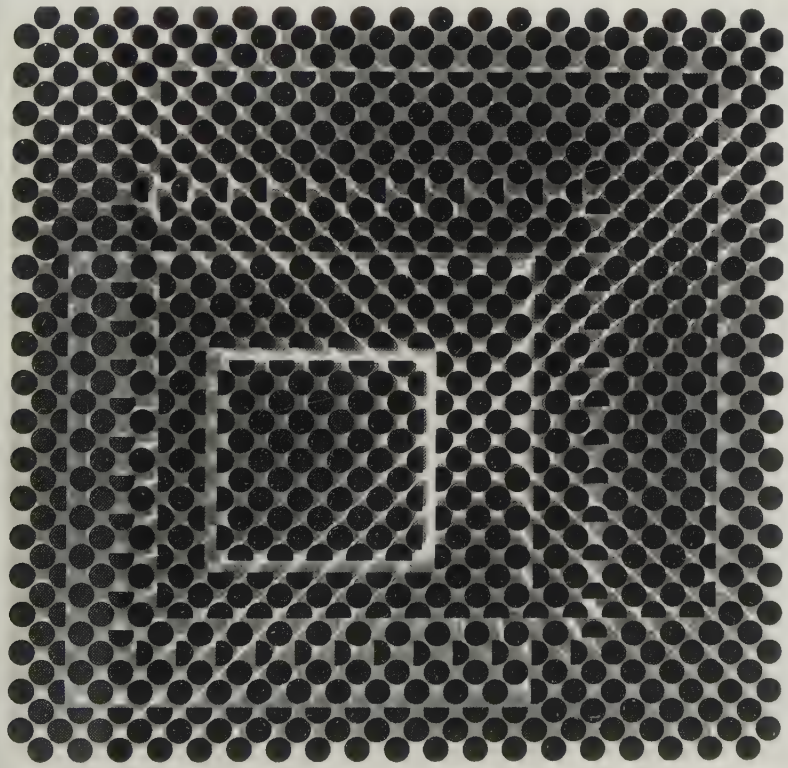


Um wahrgenommen zu werden, verlangen die Arbeiten eine reale Bewegung des Betrachters vor dem Werk, die in jedem Moment ein anderes Bild erzeugt. Im Unterschied zu den Bildern der Perioden Denfert und Gordes-Cristal gibt es hier keinerlei Möglichkeit mehr, das Gesehene gegenständlich zu interpretieren; Thema der Arbeiten wird der Vorgang des Sehens selbst. Das Auge, verführt von ständig neuen Sehangeboten, arbeitet reflexhaft und ist nicht in der Lage, ein Bild dauerhaft zu stabilisieren. Diese geradezu schmerzhafte Wahrnehmung meint Vasarely, wenn er von den „emotionalen Schocks" spricht, die „einander ohne Unterlaß" folgen.

1955 initiierte Vasarely in der Galerie Denise René eine Gruppenausstellung unter dem Titel „Le Mouvement", an der die jungen „Kinetiker" Yaakov Agam, Nicolas Schöffer, Pol Bury, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely sowie Marcel Duchamp und Alexander Calder teilnahmen. Thema der Ausstellung war die Auseinandersetzung der Künstler mit der Kinetik. Während beispielsweise Calder oder Tinguely mit ihren „Mobiles" Objekte schufen, die mechanische Bewegung zeigten, präsentierte Vasarely zwei kinetische Tiefenbilder, deren Bewegungsmoment rein auf optischen Phänomenen beruhte – zum einen auf der Wirkung des Lichtes respektive dem Kontrast von Schwarz und Weiß, zum anderen auf der Bewegung des Betrachters vor dem Bild, das heißt der Veränderung seines Blickwinkels.

„Le Mouvement" begründete Vasarelys Ruf als einer der wichtigsten Pioniere der Op Art. Das eingängige Kürzel, abgeleitet von Optical Art, tauchte erstmals Mitte der sechziger Jahre in der Kunstkritik auf und sollte einen abstrakten Gegenpol zur Pop Art beschreiben. Bei der Optical Art allerdings handelt es sich im

Josef Albers
Hommage to the Square, 1964
Öl auf Leinwand, 121 x 121 cm
Bottrop, Josef Albers Museum

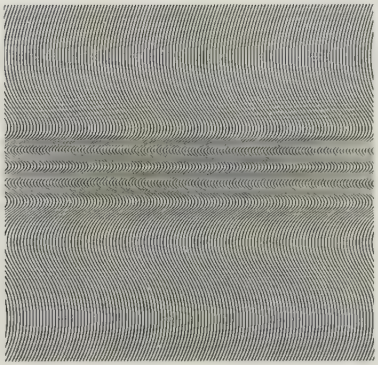


Omega-26, 1958–1965
Plexiglas, 40 x 40 x 10 cm
Privatbesitz

SEITE 46:
Torke, 1957–1960
Plexiglas, 80 x 62 x 10 cm
Privatbesitz

In seinen kinetischen Tiefenbildern montierte Vasarely zwei Zeichnungen übereinander, die sich unaufhörlich verändern, sobald man sich vor dem Bild hin und her bewegt: „Zwischen den durchsichtigen Flächen bildete sich ein intensiv vibrierendes dynamisches Feld, … das Werk beginnt zu leben …"

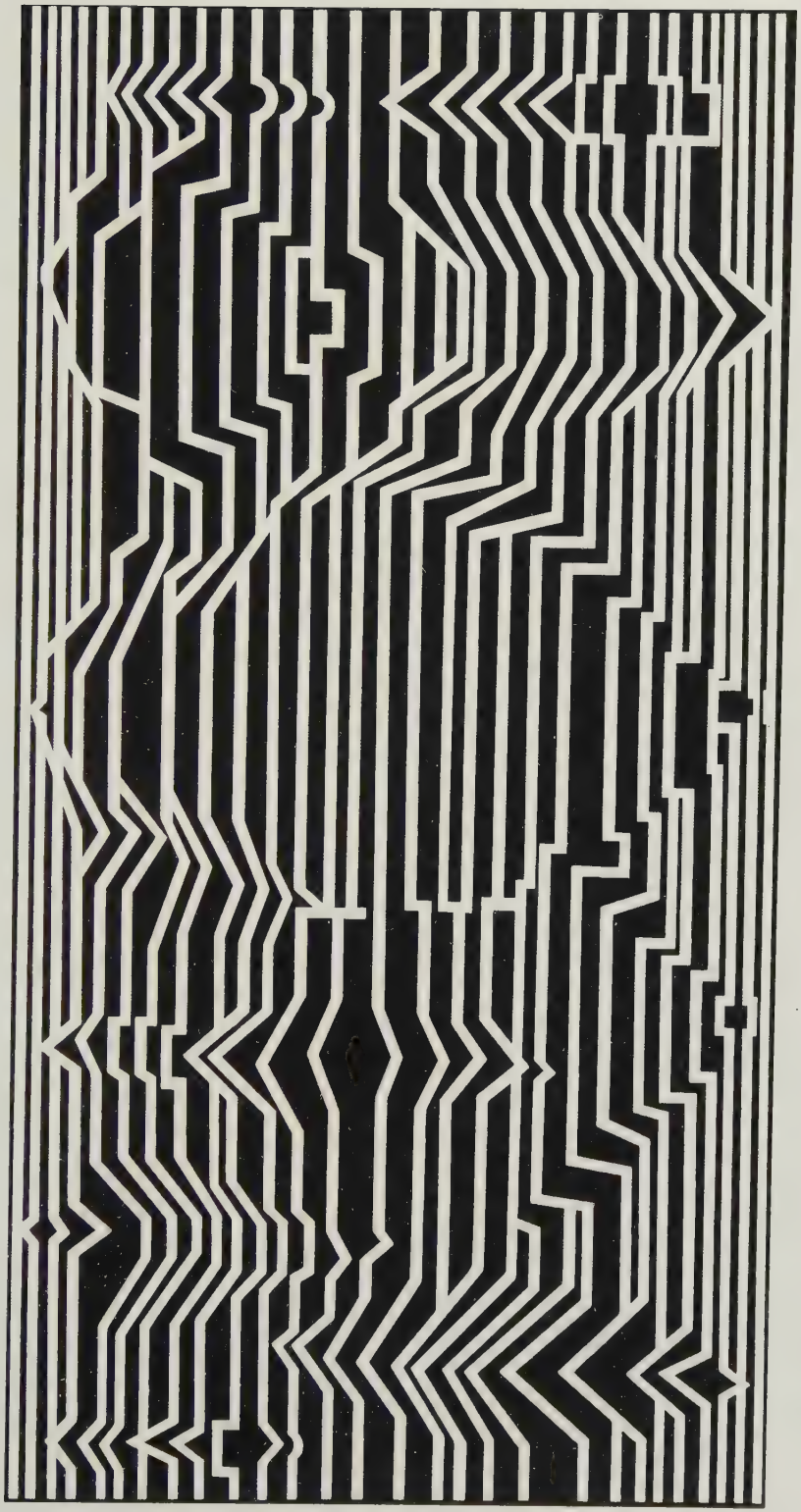
Gegensatz zur Pop Art um eine Bildauffassung mit einer gut ein halbes Jahrhundert zurückreichenden Tradition, die man als wachsende Herausforderung des Auges charakterisieren könnte. Ahnherren dieser den Sehvorgang aktivierenden Bildauffassung sind vor allem Georges Seurat und Robert Delaunay. Seurat, der als Hauptvertreter des Neoimpressionismus beziehungsweise Pointillismus im ausgehenden 19. Jahrhundert bekannt wurde, löste die Bildfläche nach den exakten Prinzipien der wissenschaftlichen Licht- und Farbanalyse in ein Raster dicht nebeneinander gesetzter Punkte auf. Die Mischung der Farben vollzieht sich erst in einem gewissen Abstand auf der Netzhaut des Betrachters. Das überforderte zeitgenössische Publikum, das zu dicht an das Bild heranging, sah nichts als ein Meer leuchtender Farben. Der Orphist Robert Delaunay ging einen Schritt weiter in der Auseinandersetzung mit der Licht-Farbe-Thematik und entwickelte um 1912 eine Malerei der reinen, vom Gegenstand befreiten Farbe. Unter Anwendung der Lehre von den Simultankontrasten setzte er Farbfelder nebeneinander, die ein komplexes, dynamisches Sehen erfordern: Das Auge nimmt die Farben jeweils einzeln und gleichzeitig in sämtlichen Möglichkeiten ihres Zusammenspiels wahr; das Bild wird also nicht als statische Existenz optisch erfahrbar, sondern entsteht sozusagen bei jeder Betrachtung neu. Der Kunsthistoriker Max Imdahl, der die Traditionslinie von Delaunay zu Vasarely ausführlich erläutert hat, hebt die Bedeutung dieser „Aktivierung des Sehens" für die Op Art hervor: „Hier und nicht allein im Stijl oder Bauhaus liegt ein historischer Ansatz zur heutigen Optical Art, er liegt wesentlich im wirkenden Sachverhalt" (Imdahl 1967, S. 299). Mit dem Begriff des „wirkenden Sachverhalts" bezieht sich Imdahl auf den Maler Josef Albers, der mit seinem Werk entscheidende Anregungen für Vasarely und die Op Art geliefert hat und darüber hinaus eine wichtige Vermittlerrolle zwischen Bauhaus und Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg einnahm. Der Bauhauslehrer war 1933 in die USA emigriert, wo er seine Lehrtätigkeit weiterführte. In den folgenden Jahren entwickelte er eine optisch-physiologische Kunst, die in erster Linie auf der Wirkung eines Bildes auf den Betrachter beruht. Albers selbst unterschied zwischen „factual fact" und „actual fact", dem tatsächlichen und dem wirkenden Sachverhalt eines Kunstwerkes, und nahm damit einen wesentlichen Gedanken der späteren Op Art vorweg.

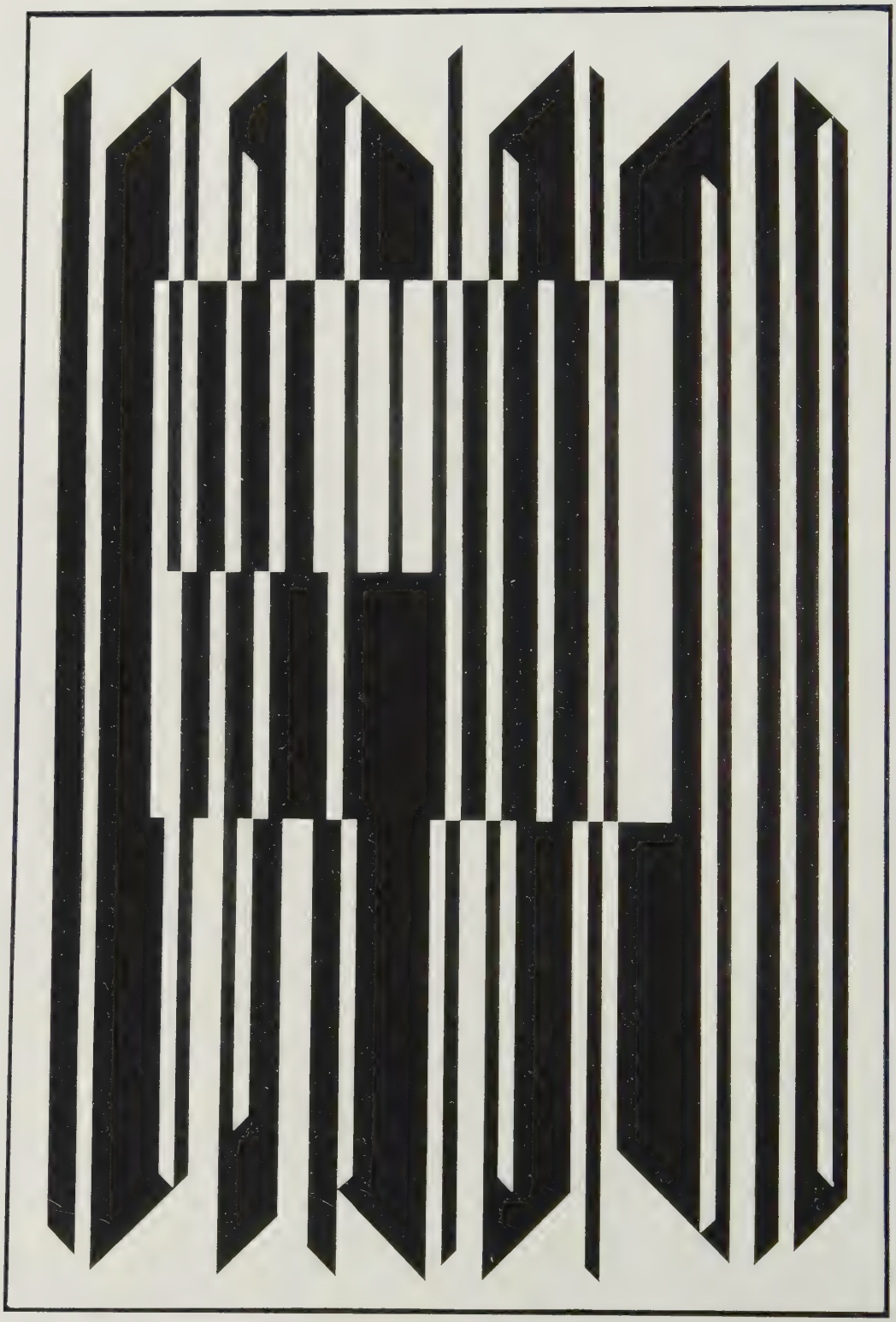


Bridget Riley
Current / Strömung, 1964
Emulsionsfarbe auf Leinwand, 135 x 150 cm
New York, The Museum of Modern Art,
Philip Johnson Fund

Es ist unklar, wie gut Vasarely das Werk von Albers kannte; auf jeden Fall hatte er sich Mitte der vierziger Jahre mit seinen Arbeiten beschäftigt. Auch Vasarelys *Hommage an Malewitsch* mit seiner Überwindung von Malewitschs statischem Bildraum scheint den Bezug auf Albers herauszufordern. 1949 hatte Albers seine Serie der Quadrat-Bilder begonnen, die er „Hommage to the Square" (Abb. S. 47) nannte und die ihn bis zu seinem Tod im Jahr 1976 beschäftigen sollte. Er entwickelte ein System aus ineinander geschachtelten farbigen Quadraten, die symmetrisch, aber dezentral angeordnet sind. In immer neuen Kombinationen untersuchte er die Wechselwirkungen der Farbe, die er 1963 in der Schrift „Interaction of Color" festhielt. Die Wahl der Farben lässt Scheinräume entstehen, deren perspektivische Wirkung durch die Verschiebung des Zentrums nach unten noch gesteigert wird. Das Bild gerät in Bewegung, die Quadrate werden abwechselnd als Fläche und als Raum wahrgenommen, scheinen sich häufig im Inneren vor- und zurückzubewegen. Die Widersprüchlichkeit der Wahrnehmung, die Unmöglichkeit, je das Auge „anzuhalten" und eine Bildlösung zu fixieren, ist ebenso Thema der Grafikserie der „Study for structural constellations" (vgl. Abb. S. 71), in denen Albers „unmögliche Objekte" entwarf – zweidimensionale Darstellungen dreidimensionaler Figuren, die im realen Raum nicht existieren könnten.

Méandres, 1959
Öl auf Leinwand, 200 x 94 cm
Privatbesitz

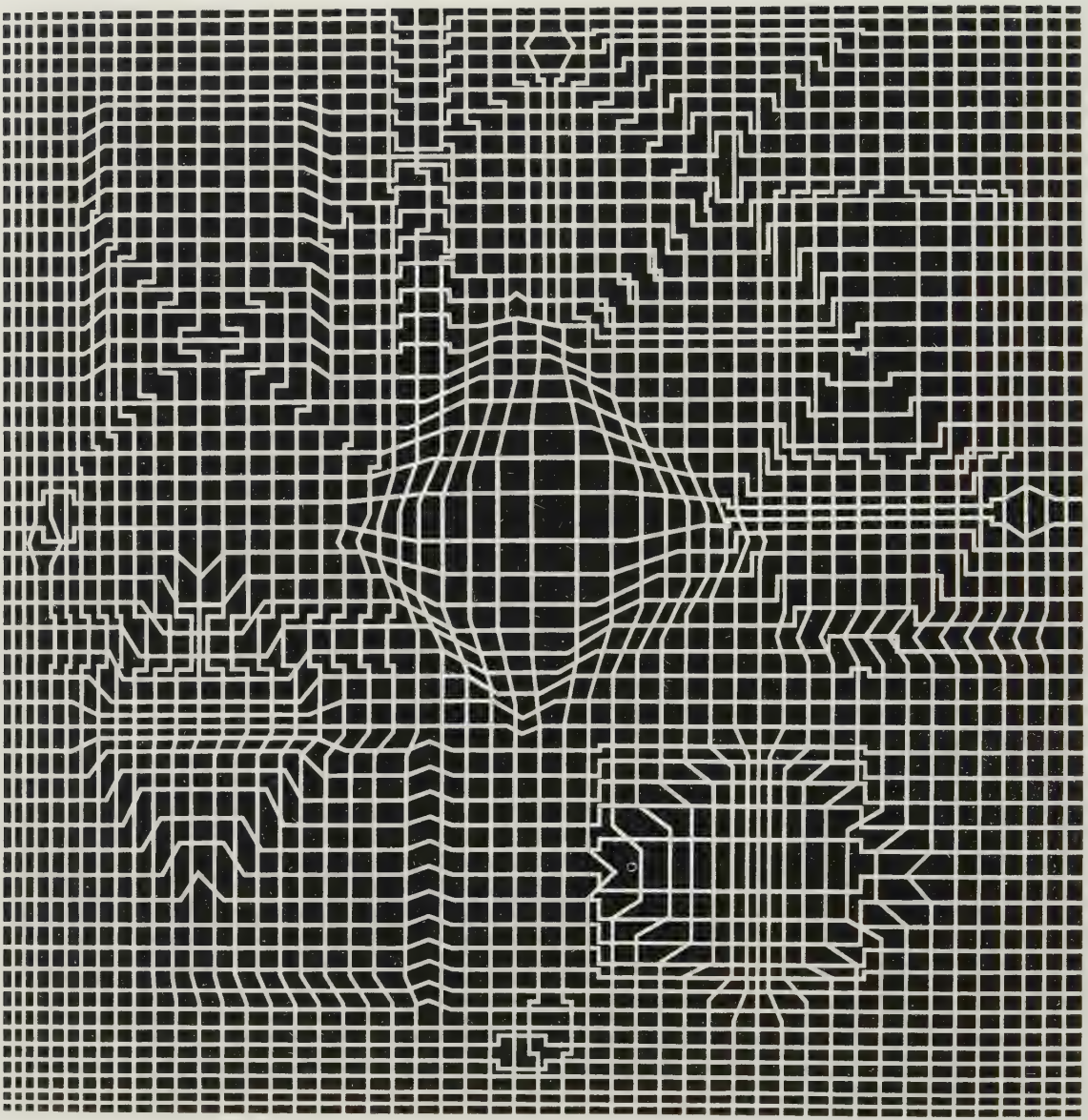




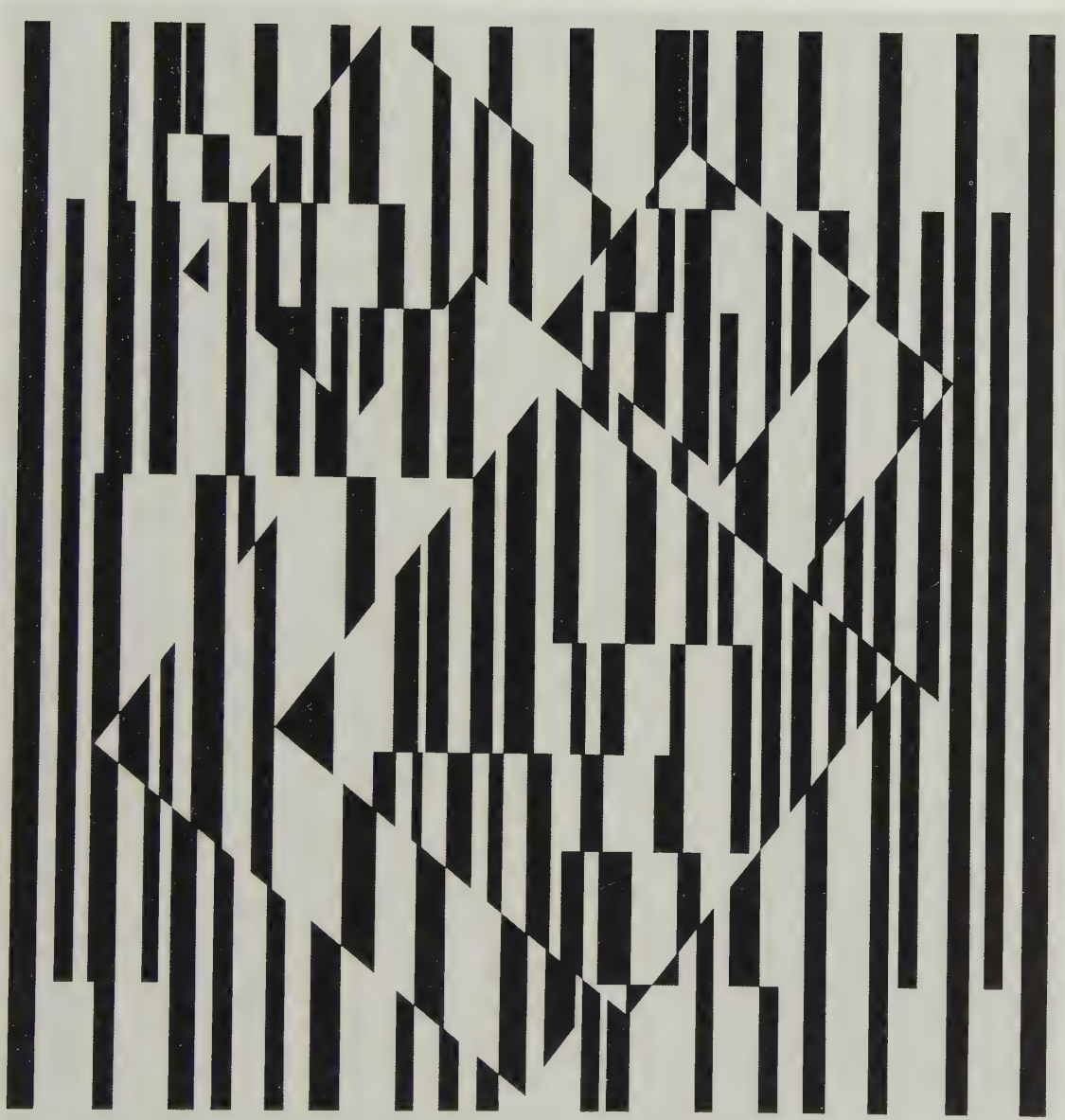
Albers' Quadrate sind gelegentlich ebenfalls mit der Quadratform bei Malewitsch in Zusammenhang gebracht und als Fortentwicklung im Sinne einer Bewegtheit und Mehrdeutigkeit des Bildraumes interpretiert worden. Bei Malewitsch ist das Quadrat letztgültige Formulierung einer Befreiung der Kunst von allem Gegenständlichen; Albers hingegen verwendete es immer aufs Neue zum Beweis der Tatsache, dass es keine endgültigen Lösungen gibt. Er arbeitete systematisch an einer – wenn auch gemäßigten – Irritation der Seherfahrung, indem er Farben und Formen verwandte, die das Auge zwingen, nicht eindeutige, einander widersprechende Wahrnehmungen zu machen. Albers selbst hat, lange bevor der Begriff Op Art auftauchte, für seine Arbeit die Bezeichnung „perzeptielle Malerei" vorgeschlagen – eine Kunst, deren Gegenstand die Wahrnehmung selbst ist. Entsprechend werden unter den Begriff Op Art Arbeiten gefasst, die den Sehvorgang an sich zum Thema machen. Stärkste, unmittelbare Wirkung auf den Betrachter erreichen die Bilder durch Vermeidung jeder individuellen Motivik und im Wissen um die Gesetze der Wahrnehmung. Die Künstler der Op Art, zu deren bekannten Vertretern Bridget Riley, Jesús Rafael Soto, Richard Anuszkiewicz oder François Morellet zählen, eint die Verwendung bestimmter optischer Phänomene, die unser Auge täuschen und permanent überfordern: Redundanzmuster, Ablenkung von Linien, Kontrastwirkungen, Nachbilder, Umspringfiguren, also die Austauschbarkeit von Grund und Form, von Raum und Fläche; ferner das Fehlen eines Ruhepunktes und häufig ein extrem großes Bildformat, das den Betrachter ins Bild hineinzieht. In Bridget Rileys berühmtem Werk *Strömung* (Abb. S. 48) beispielsweise entsteht der auf Dauer unerträgliche Flimmerreiz durch Wiederholung und stellenweise Engführung paralleler Strukturen. Es ist unmöglich, die Wahrnehmung zu stabilisieren; die Aggressivität des Bildes bleibt bei jedem neuen Betrachten unvermindert. Durch die übermäßige Beanspruchung wird sich das Auge sozusagen des Sehvorganges bewusst, das Sehen an sich wird zum eigentlichen Thema: Ein Bild öffnet hier nicht mehr den Blick in eine andere, durch das Anschauen und Entziffern des Bildes begreifbare Welt. Es verweist auf nichts anderes als auf sich selbst beziehungsweise den perzeptiven Reiz, dem der Betrachter unentwegt ausgesetzt ist. Die Wirklichkeit des Bildes entsteht im Auge des Betrachters. Es ist eine Kunst, die nicht ohne aktive Mitwirkung des Betrachters auskommt; statt Distanz fordert sie Partizipation, statt Kontemplation Teilnahme, Aktion. Vasarely formulierte es programmatisch: „Einsatz ist nicht mehr das ‚Herz', sondern die Retina, und der Schöngeist wird heute zum Studienobjekt der Experimentalpsychologie. Die scharfen Schwarz-Weiß-Kontraste, die unerträgliche Vibration der Komplementärfarben, das Geflimmere der Liniengeflechte und der permutierten Strukturen …, das alles sind Elemente in meinem Werk, deren Aufgabe es nicht mehr ist, den Betrachter … in eine süße Melancholie zu tauchen, sondern ihn anzuregen" (Ferrier, S. 81). Indem Vasarely die Seherfahrung durch Überforderung des Auges bis an einen Punkt treibt, der manchmal sogar als schmerzhaft empfunden werden kann, der „bis an die Grenze des Unbegreiflichen" (Vasarely, in: Joray, Bd. I, S. 61) reicht, zeichnen seine Arbeiten ein Bild von der Unbegreiflichkeit und Multidimensionalität einer Welt, die das Unendlich-Kleine ebenso umfasst wie das Unendlich-Große. Der Universalitätsanspruch, den Vasarely erhebt, bezieht sich weniger auf den Inhalt als vielmehr auf die Wahrnehmung seiner Arbeiten: Seine optischen Botschaften zielen auf das *Erlebnis* eines Bildes, das der Wahrnehmung des Universums entsprechen kann „im Sinne einer vitalen Kommunikation zwischen Mensch und energiegeladener Welt mittels des Auges" (Imdahl 1967, S. 303).

Leyre, 1962
Acryl auf Leinwand, 195 x 130 cm
Privatbesitz

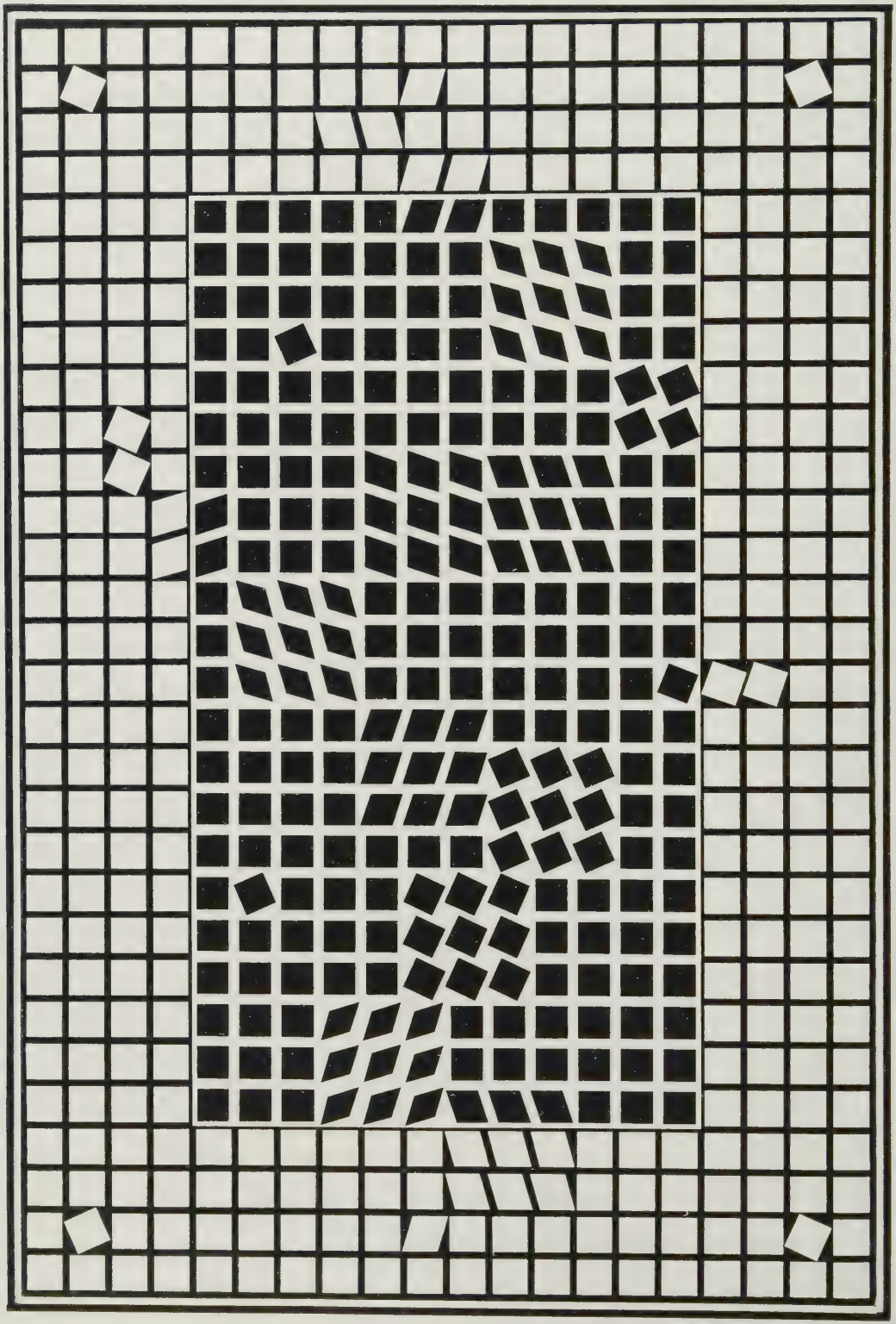
In den „Noir et blanc" ließ der Künstler die positive und negative Version einer Zeichnung auf einer Platte zusammenfallen und übertrug sie anschließend auf die Leinwand. Auf diese Weise entsteht der Eindruck gegeneinander verschobener räumlicher Schichten.



Biadan, 1959
Acryl auf Leinwand, 205 x 205 cm
Pécs, Vasarely Múzeum



Oet-Oet, 1955
Öl auf Holz, 30,5 x 28,5 cm
Privatbesitz



Aus Anlass der Ausstellung „Le Mouvement" erschien Vasarelys „Gelbes Manifest", in dem er nicht nur seine Theorien zur Schaffung einer kinetischen, auf der seriellen Anordnung geometrischer Grundelemente beruhenden Bildsprache formulierte, sondern auch Möglichkeiten ihrer Vervielfältigung, Verbreitung und Integration in die Lebenswirklichkeit entwarf. Diese Verknüpfung von künstlerischen mit gesellschaftlichen Zielen, die Vasarely von nun an immer mehr zu seinem eigentlichen Anliegen machen sollte, kennzeichnete allgemein die ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte in Paris. Ausgelöst wurde diese Haltung vor allem durch die Auseinandersetzung mit der französischen Vergangenheit zwischen Résistance und Kollaboration. Jean-Paul Sartre prägte den Begriff des „artiste engagé", des Künstlers, der nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch und gesellschaftlich Stellung beziehen muss.

„Le Mouvement" verschaffte Vasarely den Durchbruch. Obwohl er bis dahin bereits auf zahlreichen Gruppenausstellungen vertreten gewesen war, etablierte er sich erst jetzt als eine der Leitfiguren der neuen künstlerischen Strömungen im Paris der Nachkriegszeit, wo die geometrisch-abstrakte Kunst inzwischen eine bedeutende Rolle zu spielen begonnen hatte. Von nun an sollten sich die Kunstpreise, Ehrungen, Medaillen und Ehrenbürgerschaften häufen, die Vasarely in aller Welt erhielt. Zusätzlich zu seinen vielen Einzelausstellungen im In- und Ausland nahm er an bedeutenden internationalen Gruppenausstellungen teil, darunter „The Responsive Eye" im Museum of Modern Art in New York; sensationeller Erfolg war seinen Arbeiten 1967 in der Ausstellung „Lumière et Mouvement" im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris beschieden, die ebenfalls der Op Art gewidmet war.

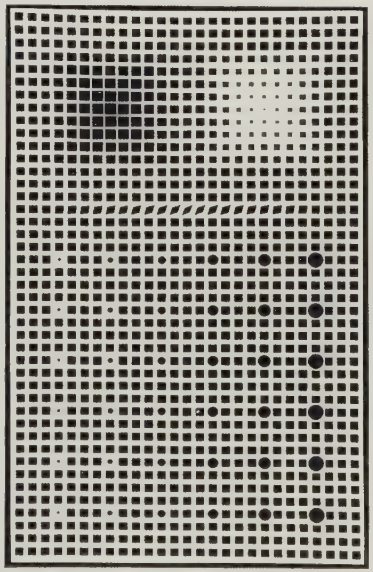
Ausgehend von den kinetischen Tiefenbildern entwickelte Vasarely die Serie der „Noir et blanc". Er arbeitete weiterhin mit der Überlagerung zweier einander ergänzender schwarz-weißer Bilder, trennte sie jedoch nicht mehr durch einen tatsächlichen Zwischenraum, sondern ließ sie durch direkte Belichtung auf einer Platte zusammenfallen. Die auf diese Weise entstandenen Fotogramme bearbeitete Vasarely mit Tusche und übertrug sie anschließend auf die Leinwand. Die übereinander geschichteten Flächen in Arbeiten wie *Oet-Oet* (Abb. S. 53) oder *Leyre* (Abb. S. 50) beschneiden sich gegenseitig, so dass der Eindruck eines gestaffelten Raumes entsteht. In einigen Werken der Periode „Noir et blanc" tritt die Räumlichkeit zugunsten einer rasterartigen, die Bildfläche rhythmisierenden Struktur zurück. Arbeiten wie *Bitlinko* (Abb. S. 54) oder *Supernovae* (Abb. S. 55) aus den späten fünfziger Jahren sind aus binären Einheiten aufgebaut – schwarz-weißen Grundbausteinen, die das Bild wie ein Gitter überziehen. Bewegung entsteht durch einzelne, unübersehbare Irritationen wie die schräg gestellten Elemente oder das Anschwellen der Quadrate, die dem Auge optische Bewegungsimpulse vermitteln und das Bildganze vibrieren lassen.

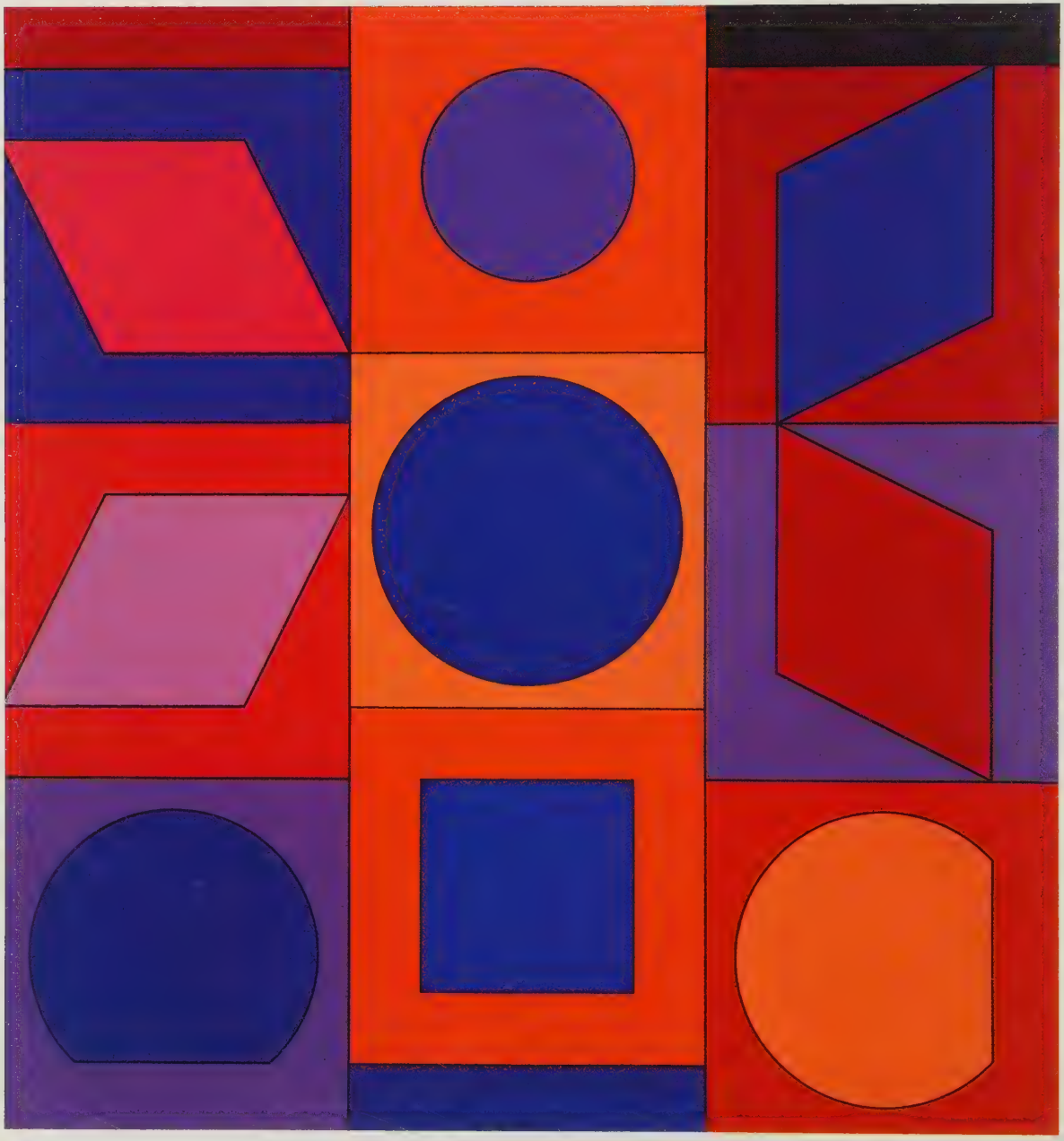
Die Idee, ein Bild aus der rhythmischen Aneinanderreihung binärer Grundelemente aufzubauen, sollte entscheidend werden für Vasarelys nächsten Schritt. Abgesehen von den formalen Konsequenzen begriff er ihn auch inhaltlich als eine auf die Darstellung von Ganzheit zielende Bildkonzeption: „Daraus folgerte ich, philosophisch gesprochen, daß die weißen und schwarzen Zeichen wie die geläufigen Antinomien der Vergangenheit – ‚Tag und Nacht', ‚Engel und Teufel', ‚Gut und Böse' – in Wirklichkeit komplementäre Größen sind, fruchtbare Androgynie. Ja und Nein in eins verbinden heißt das Wissen wirklich vervollständigen. Welche Aussichten! […] Schwarz und Weiß, Ja und Nein – das wäre auch exakt die binäre Sprache der Kybernetik, mit deren Hilfe in den bekannten Elektronenrechnern eine Plastikbank eingerichtet werden könnte" (Joray, Bd. I, S. 112).

Bitlinko, 1956
Acryl auf Leinwand, 195 x 130 cm
Sammlung Dr. Simony, USA

Dieses mit sparsamen Mitteln komponierte Bild vereint zwei Grundgedanken Vasarelys: Die Idee, ein Bild aus gleichwertigen Grundeinheiten aufzubauen und frei komponieren zu können, sowie die Drehung des Quadrats zum Rhombus, wodurch die Bildfläche gleichsam in Vibration versetzt wird.

Supernovae, 1959–1961
Öl auf Leinwand, 242 x 152 cm
London, Tate Gallery

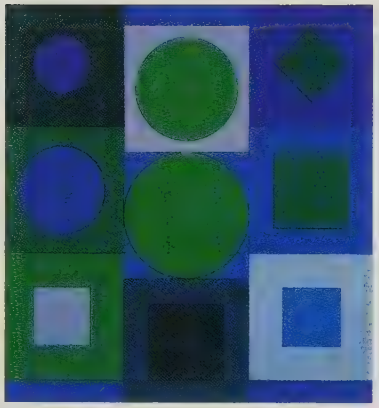




Demokratisierung der Kunst: Das Plastische Alphabet

In seinem Manifest anlässlich der „Mouvement"-Ausstellung von 1955 hatte Vasarely erstmals sein gestalterisches Grundelement, die „unité plastique", definiert. Die „plastische Einheit" sollte zu Vasarelys zentraler künstlerischer Idee werden: „Zwei kontrastierende Form-Farben bilden die ‚plastische Einheit', d. h. die Einheit jeder künstlerischen Schöpfung: und die immerwährende, allesbestimmende Dualität wird nun endlich als untrennbar erkannt" (Notes pour un manifeste, in: Joray, Bd. I, S. 64/65). Das Prinzip dieser ‚plastischen Einheit' ist sehr einfach. Als Grundform beziehungsweise Hintergrund wählte Vasarely ein farbiges Quadrat von zehn mal zehn Zentimetern, in das jeweils eine andersfarbige geometrische Figur eingefügt wird – ein kleineres Quadrat, ein Rechteck, Dreieck, ein Kreis, eine Ellipse etc. Vasarely wählte als Basisrepertoire sechs Grundfarben, ein Chromgelb, ein Smaragdgrün, ein Lasurblau, Kobaltviolett, ein Rot und ein Grau, die er anfangs um einige Farbtöne ergänzte. Später entwickelte er daraus sechs Farbtonleitern von jeweils zwölf bis dreizehn von hell nach dunkel gehenden Nuancen und fügte außerdem getöntes Schwarz hinzu. Die ‚plastische Einheit', die sich anfänglich aus dem Kontrast von Schwarz und Weiß, also von positiv und negativ entwickelt hatte, erhielt durch die Einführung der Farbe schier unerschöpfliche Variationsmöglichkeiten. Aus der Gesamtheit der binären, das heißt je zweifarbigen und zweiförmigen Bildmoleküle setzte sich Vasarelys Plastisches Alphabet zusammen, das er 1959 patentieren ließ und als „Folklore Planétaire" 1963 im Musée des Arts Décoratifs in Paris erstmals der Öffentlichkeit präsentierte (vgl. Abb. S. 56/57).

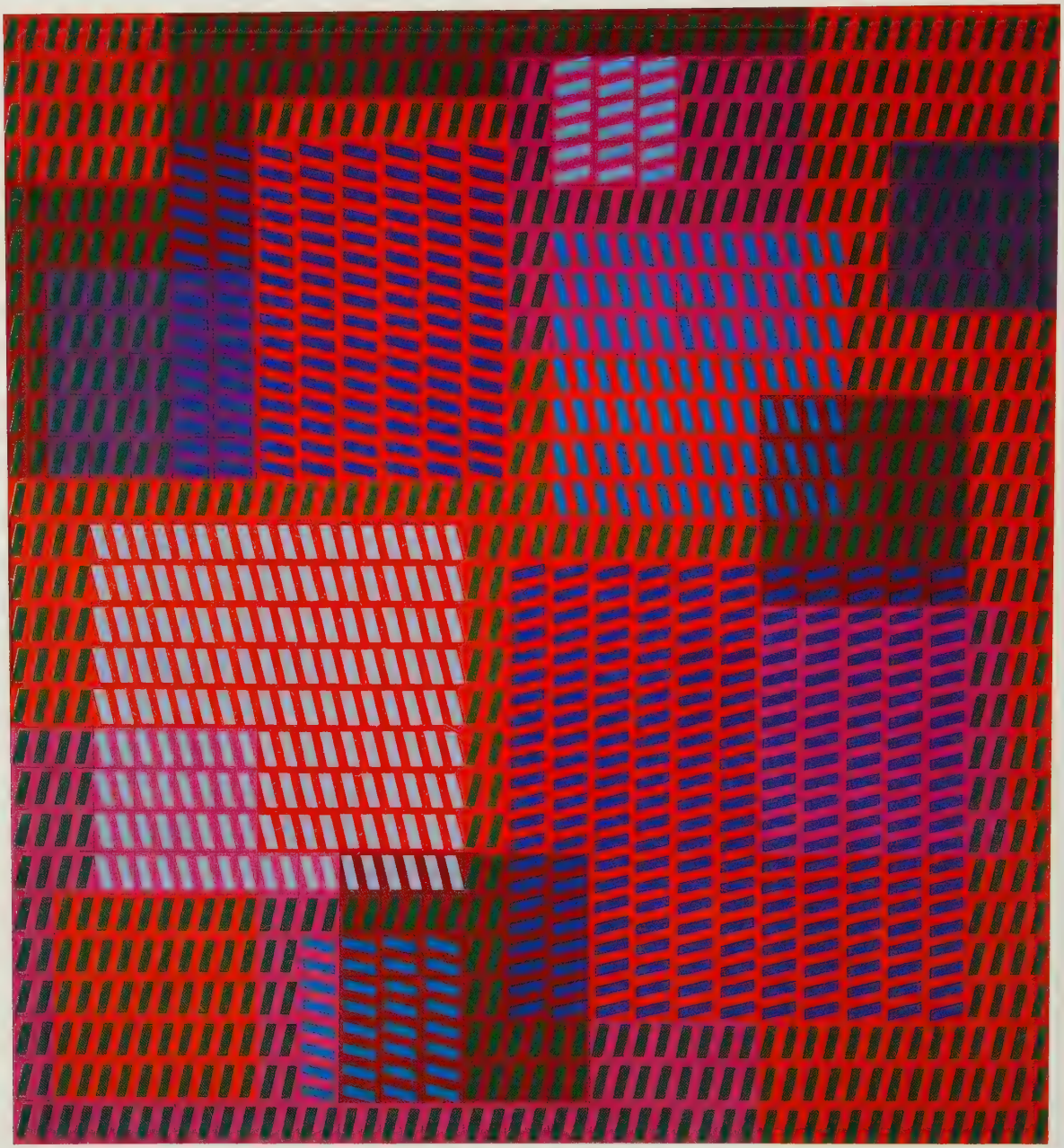
Die Arbeiten der Planetarischen Folklore sind heitere, farbenfrohe Kompositionen. Vasarely verwendete hier ein farblich wenig nuanciertes Repertoire. Er komponierte seine Bilder durch vertikale und horizontale Aneinanderreihung der Bildmoleküle aus kontrastreichen farbigen Zonen. Die Arbeiten tendieren zur Fläche, räumliche Wirkung tritt höchstens punktuell durch Farbkontraste auf, wenn eine helle Farbe neben eine dunkle gesetzt ist (vgl. Abb. S. 60). Häufig sind die systematischen Ordnungsgefüge in den Arbeiten der „Folklore Planétaire" auf der Ebene der Wahrnehmung nur schwer zu durchschauen. In einer Arbeit wie *Majus-2* (Abb. S. 61) beispielsweise wechseln sich farblich stark kontrastierende, das Auge herausfordernde Zonen mit Bereichen verwandter Farbwerte ab. Die permanente Wahrnehmung der Simultankontraste macht eine schrittweise Analyse des Bildaufbaus nahezu unmöglich. Das Bild vermittelt den



Alphabet V.B., 1960
Acryl auf Leinwand, 160 x 150 cm
Privatbesitz

Alphabet V.R., 1960
Acryl auf Leinwand, 160 x 150 cm
Privatbesitz

1959 ließ Vasarely seine folgenreichste Erfindung patentieren, die „plastische Einheit": ein bildnerisches Grundmodul aus Quadrat und darin eingesetzter Figur, das ihm ähnlich den Buchstaben eines Alphabets nahezu unbegrenzte farbige und formale Kombinationsmöglichkeiten erlaubte.



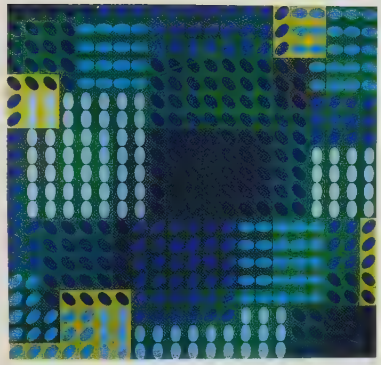
Keiho-C1, 1963
Acryl auf Leinwand, 81 x 76 cm
Privatbesitz

optisch irritierenden Eindruck einer willkürlich aus den Elementen des „plastischen Alphabets“ zusammengesetzten Komposition. Dennoch ging Vasarely offensichtlich nach einem System vor, indem er das Prinzip einer zyklischen Abfolge von Form- und Farbkombinationen mit nur geringen Abweichungen zugrunde legte. Ausgehend von der mittleren hellgrün-gelben plastischen Einheit lässt sich die Reihe der Einheiten spiralförmig im Uhrzeigersinn fortsetzen, so dass nach bestimmten Abständen jeweils die gleichen Farbwerte wiederkehren – auffällig vor allem die helle Dreierkombination am Anfang jedes Zyklus. Auch eine Arbeit wie *Keiho-C1* (Abb. S. 58) zwingt immer wieder zum Hinschauen, weil sich ihre Struktur nur schwer entschlüsseln lässt und die Bildbausteine einander widersprechende Informationen geben. Der Betrachter liest verschiedene Figuren, je nachdem, auf welche Ebene er sich konzentriert: Die Farben liefern andere Formen als die geometrischen Elemente.

Mit der Erweiterung der Farbpalette veränderten sich die aus der „unité plastique“ zusammengesetzten Kompositionen. Bei den Arbeiten, die zur Werkgruppe der „Permutationen“ zählen, werden zwar weniger Farben benutzt, häufig aber in ihrer stufenweisen Aufhellung respektive Verdunkelung eingesetzt, beispielsweise in *Quasar-C* (Abb. S. 63). Die Struktur der Arbeit entspricht sowohl in ihren zellenartigen Grundeinheiten wie auch als Bildganzes dem Prinzip der plastischen Einheit mit quadratischem Grund und darin eingesetzter kleinerer Figur; der Eindruck eines inneren Quadrats entsteht durch die Farbabstufungen und wird vor allem durch die weißen Einheiten akzentuiert. Dies und die Verzerrung der Quadrate zu Rhomben erzeugen hier im Unterschied zu den Arbeiten der „Folklore Planétaire“ eine räumliche Sogwirkung, die jedoch das Auge keineswegs überfordert.

In der Entwicklung der „unité plastique“ bestand Vasarelys grundlegende Tat, und zwar vor allem aufgrund der Auswirkungen auf den Begriff von Kunst und ihrer Rolle in der Gesellschaft. Vasarely, der wie sein Lehrer Bortnyik davon überzeugt war, der genialische Einzelkünstler und das auratische Einzelwerk seien unzeitgemäß und überholt, schuf mit der „plastischen Einheit“ einen Apparat beliebig reproduzierbarer, verbreitungsfähiger und allgemein verständlicher künstlerischer Botschaften. Vor allem bot dieses System Vasarely die Chance, seine Idee einer kollektiven, nach industriellen Fertigungsmethoden funktionierenden Kunstproduktion zu verwirklichen. Er ließ Zehntausende von farbigen Blättern drucken und aus diesen Bögen die Einheiten seines plastischen Alphabets ausstanzen. Wie Druck-Lettern wurden sie in Sortierkästen untergebracht: „Damit kombiniere ich auf Anhieb, indem ich meine Einheiten ganz frei verteile und sie anordne … Meine Einheiten? Sie sind wie Pinselstriche. Die daraus entstandenen kleinen, vielfarbigen Collagen hängen unter meinen prüfenden Blicken lange an der Wand meines Ateliers, bis ich sie schließlich auf Millimeterpapier übertrage: Nun sind sie zur Nach-Schöpfung bereit!“ (Ferrier, S. 30, vgl. Abb. S. 62).

Die Ergebnisse dieser Farb-Form-Experimente nannte Vasarely „prototypes-départ“, Ausgangs-Prototypen. Er verstand sie also nicht als Originale, als Endprodukte eines künstlerischen Prozesses, sondern im Gegenteil als Ausgangspunkt für Realisationen in vielfältigen Bereichen: als Malerei oder Druck, Skulptur oder Tapisserie, als architektonisches Bauteil oder Diapositiv. In den sechziger Jahren arbeitete Vasarely mit einigen Assistenten, die nach seinen Partituren, auf denen jedem Farbwert eine Zahl zugeordnet war, die Arbeiten ausführten; Vasarely selbst nahm allerdings noch bis zur Fertigstellung der Bilder Korrekturen vor, die etwa aufgrund der Übertragung in ein größeres Bildformat



Tavoll, 1964
Acryl auf Leinwand, 84 x 80 cm
Privatbesitz

Orion MC, 1964
Acryl auf Leinwand, 84 x 80 cm
Privatbesitz

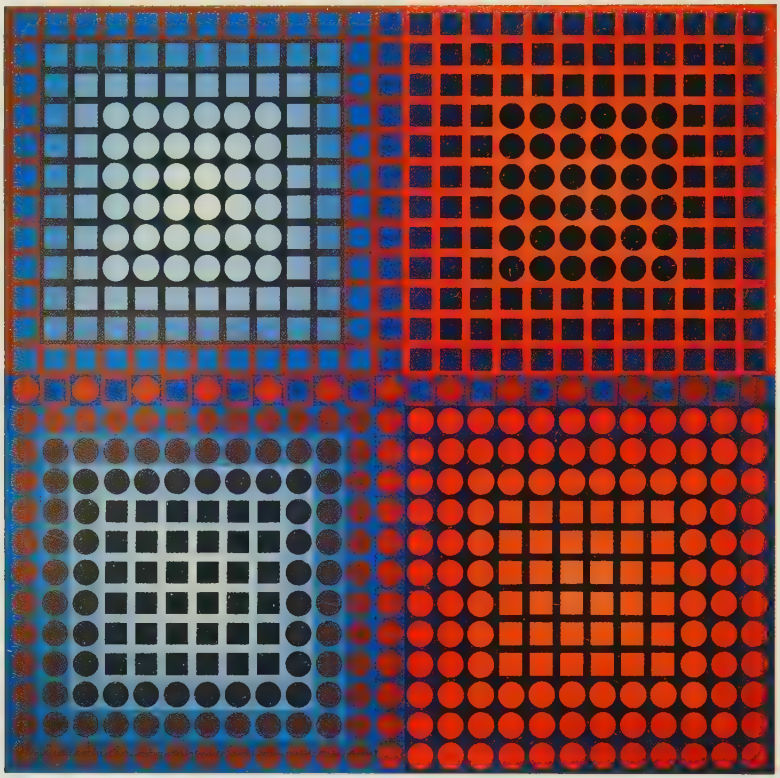
nötig wurden. Seine eigentliche künstlerische Leistung bestand in der Auswahl aus den Möglichkeiten; die Ausführung geschah in Teamarbeit. Die Arbeiten sind, nach Maßgabe der Partitur, theoretisch ohne Mitwirkung des Künstlers reproduzierbar.

Vasarely leistete einen entscheidenden Beitrag auf einem Gebiet, das wesentlich die kunsttheoretische Diskussion der sechziger Jahre bestimmte. Mit der Einführung des Multiple, des kostengünstigen, beliebig reproduzierbaren Originals, erhofften sich viele ein Unterlaufen des Marktes und eine direkte und massenwirksame Verbreitung von Kunst, um – mit Vasarelys gewohnt polemischen Worten – „den völlig hinfälligen Mythos des einmaligen, unnachahmlichen Meisterwerks" zu zerstören und „das menschliche Bewußtsein nicht länger auf der Ebene einer privilegierten Elite … zu beeinflussen" (Ferrier, S. 127 und 128).

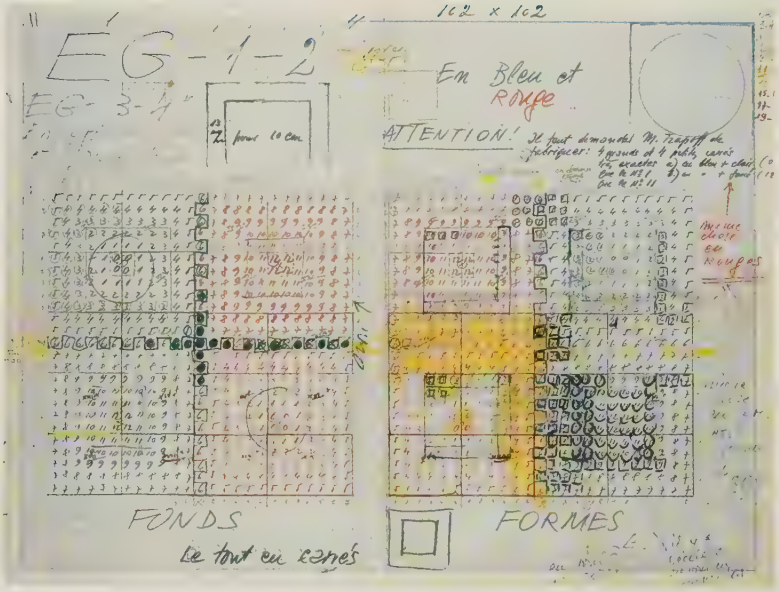
Vor allem Minimal Art, Konzeptkunst und Op Art beförderten die Auseinandersetzung um Wert und Substanz von Original beziehungsweise Reproduktion, da hier die Handschrift des Künstlers häufig auf eine Idee reduziert und an der Ausführung der Arbeit selbst nicht mehr ablesbar ist. Vasarely radikalisierte die Idee des Multiples insofern, als er spätestens seit dem Ende der fünfziger Jahre seine gesamte Kunstproduktion auf vielfältige Verwendungs- und Verbreitungsmöglichkeiten hin anlegte. In Vasarelys Sinne konnte es kein unantastbares Einzelwerk mehr geben, keine hierarchische Einteilung in Original, Grafik, Multiple, Reproduktion, keine Unterscheidung von Hochkunst und Gebrauchskunst und auch keinen Alleinbesitz künstlerischer Werte. Angesichts einer fakturneutralen,

Majus-2, 1967
Acryl auf Leinwand, 50 x 50 cm
Privatbesitz

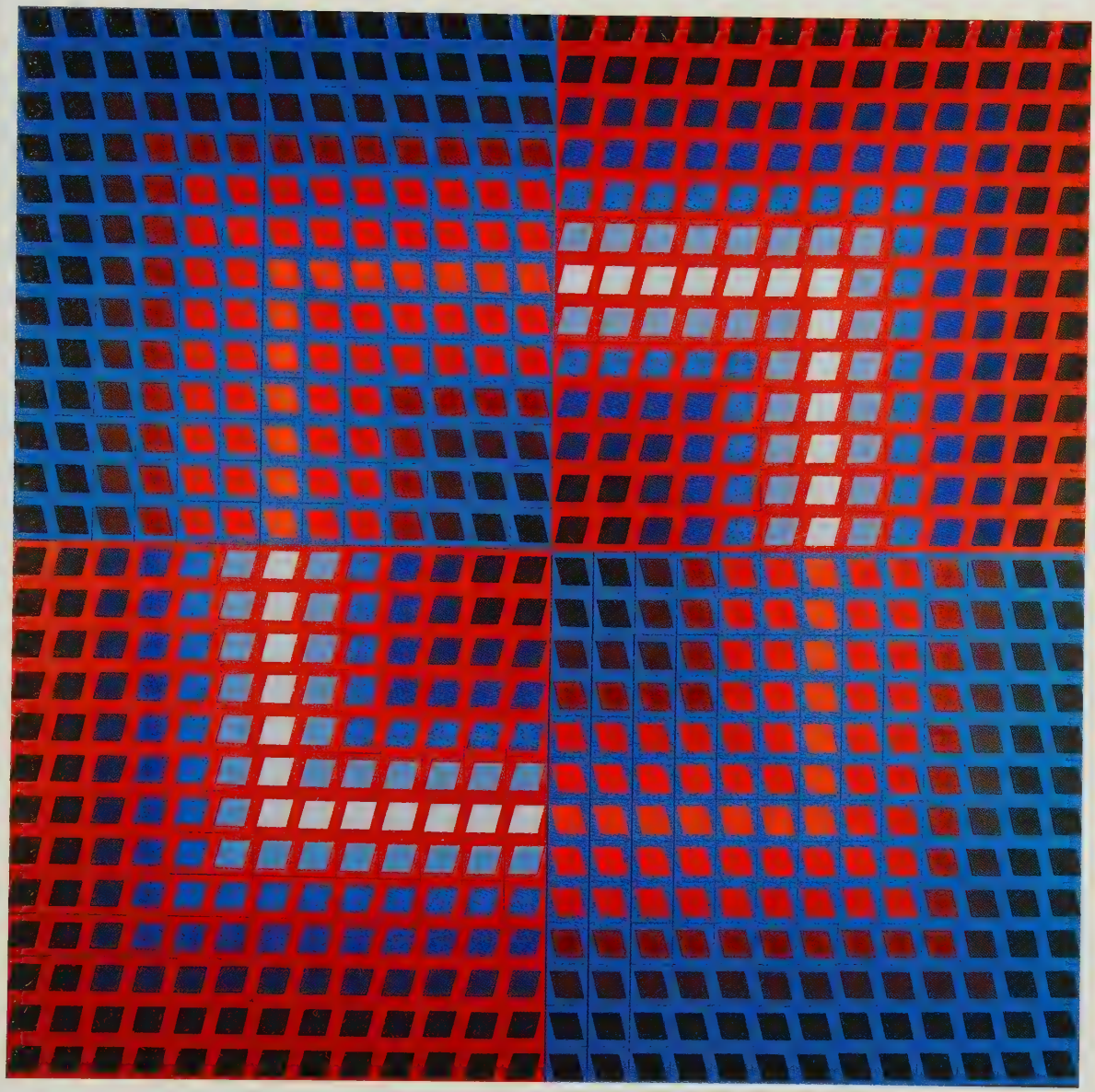
Das Bild vermittelt den optisch irritierenden Eindruck einer willkürlich aus Elementen des Plastischen Alphabets zusammengesetzten Komposition. Tatsächlich legte Vasarely jedoch wie stets ein Ordnungsprinzip zugrunde, das hier in einer zyklischen Abfolge von Form- und Farbkombinationen besteht.



EG-1-2, 1967
Acryl auf Leinwand, 102 x 102 cm
Privatbesitz

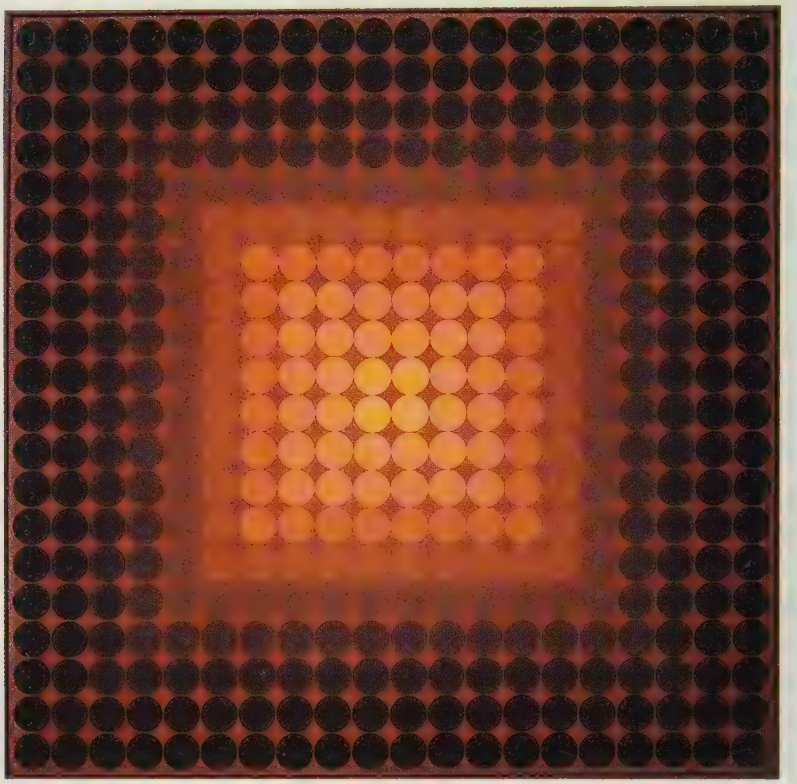


EG-1-2, Programmierung auf Millimeterpapier, 1967
Archives Michèle Vasarely



***Quasar-C*, 1966**
Acryl auf Leinwand, 79 x 79 cm
Privatbesitz

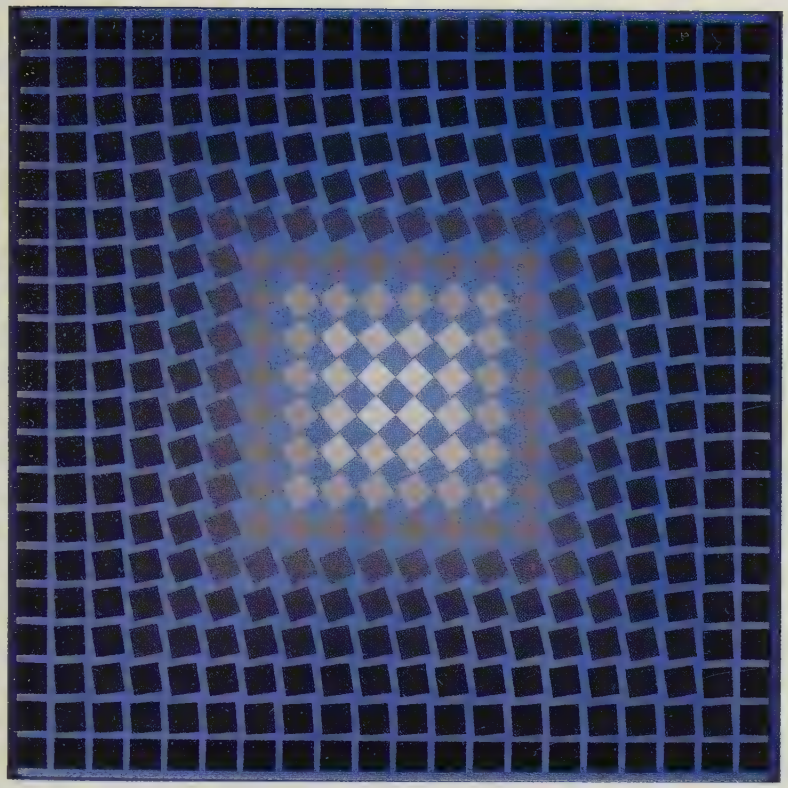
Bei der Werkgruppe der „Permutationen" werden Farben vor allem in ihrer stufenweisen Aufhellung respektive Verdunkelung eingesetzt. Die dadurch entstehende räumliche Sogwirkung wird in dieser Arbeit durch die Verzerrung der Quadrate zu Rhomben noch verstärkt.



CTA Phil, 1966
Acryl auf Leinwand, 84 x 84 cm
Privatbesitz

auf variablen Modulen basierenden Bildsprache von universaler Verständlichkeit verliert das Problem der Authentizität eines Kunstwerkes an Relevanz: Ein Bild, das eine „optische Programmierung", eine „Partitur des Sehens" (Max Imdahl) darstellt, dessen Substanz also in der Aktivierung des Sehvorgangs selbst besteht, ist theoretisch unbegrenzt reproduzierbar, ohne an Gehalt einzubüßen. Vasarely strebte eine Demokratisierung der plastischen Schöpfungen an, indem er sie als architektonische Elemente, Möbel oder Fliesen, als Filme oder Diapositive in das Alltagsleben eingebunden sehen wollte: „Wir können ja den Kunstgenuß nicht auf ewig einer Elite von Kennern überlassen. Die Gegenwartskunst will großzügige, wenn möglich nach-schaffbare Formen erfinden; die Kunst von morgen wird Gemeingut sein oder gar nicht existieren." (Notes pour un manifeste, in: Joray, Bd. I, S. 64/65) Mit der sozialethischen Forderung, Kultur allen Menschen zugänglich zu machen, verband er den humanistischen Glauben an die erzieherische Kraft des Schönen, an eine „langsame, aber stetige Verbesserung der conditio humana" (Ferrier, S. 146).

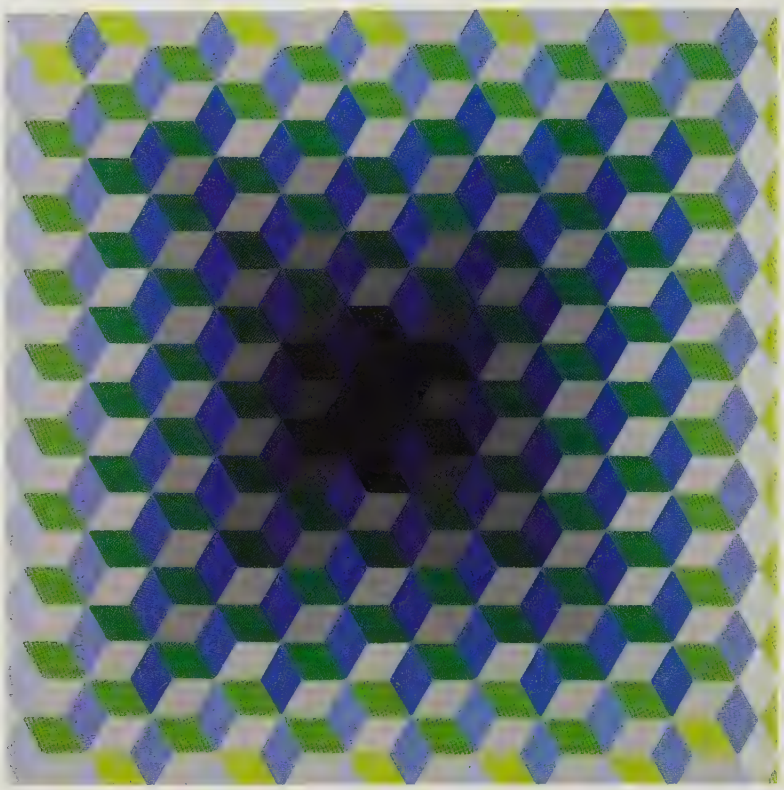
Es gehört zu den spannungsreichen Elementen in Vasarelys Werk, dass Rationalisierbarkeit und Wissenschaftlichkeit mit Poesie und einer nahezu romantischen Evokation des Kosmischen einhergehen. Seine scheinbar so kühle, berechenbare Kunst darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass er sein bildnerisches Prinzip als poetisches Äquivalent zur Welt verstand. In Belle-Isle hatte sich ihm einst die „innige Verwandtschaft zwischen den Dingen" enthüllt; während die daraufhin entstandenen Bilder noch einen direkten Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit bewahrten, operierte Vasarely nun gleichsam auf der Ebene der Mikro-



CTA 104, 1967
Acryl auf Leinwand, 59 x 59 cm
Privatbesitz

und Makrostruktur, einer sinnlich nicht mehr wahrnehmbaren Welt: „Meine plastischen Einheiten: vielfarbige Kreise, Quadrate sind die Gegenstücke der Sterne, Atome, Zellen und Moleküle, aber auch der Sandkörner, Kiesel, Blätter und Blumen. Ich fühle mich der Natur viel näher als jeder Landschaftsmaler, ich treffe sie auf der Ebene ihres inneren Aufbaus, der Anordnung ihrer Elemente" (Folklore Planétaire, S. 20). Vasarely eliminierte nicht den Bezug zur Natur, er verlegte ihn in universale Dimensionen, in die „Welt der Galaxien" ebenso wie in die „Welt des Atoms". Die Bilder der sechziger Jahre beinhalten keine Zeichen für Naturgegenstände wie noch bei den Perioden Belle-Isle oder Cristal-Gordes; nicht der Gegenstand, die Erscheinungsform der Natur sind Bezugspunkte, sondern die Wahrnehmung ihrer Gesetze und Ordnungen, die der Künstler intuitiv umzusetzen sucht.

Vasarely hatte sich eingehend mit naturwissenschaftlichen Fragestellungen beschäftigt. Rückblickend bestätigte er 1962: „In diesen entscheidenden Jahren verschlang ich zahllose Bücher über Relativitätstheorie, Wellenmechanik, Kybernetik und Astrophysik. Ein Satz besonders … traf mich tief und nachhaltig: ‚… alles in allem genommen könnte man die Materie, energetisch verstanden, als eine Deformation des Raumes auffassen …' Die theoretische Physik enthüllte sich plötzlich vor meinen Augen als neue Quelle poetischer Inspiration. Die gewohnte Welt versank, Gewissheit und Ungewissheit waren vertauscht. Von den Wellen getragen, gelangte ich bald zum Atom, bald zur Milchstraße … Sollte nicht das Universum tatsächlich nur eine große Gleichung sein? Aber wie war das mit der Antimaterie und dem Spiegelbild, waren sie neue Wirklichkeiten



Ion 3, 1967
Acryl auf Leinwand, 25 x 25 cm
Privatbesitz

oder Hypothesen? Exakte Wissenschaft oder Philosophie?" (Joray, Bd. I, S. 74). Natürlich wäre es absurd zu behaupten, Vasarely habe in seinen Werken tatsächlich Relativitätstheorie, Unbestimmtheitsrelation oder Quantenmechanik physikalisch exakt nachempfunden beziehungsweise illustriert. Ihm selbst ging es vielmehr darum, die Kunst als ein sensorisches Instrument zu benutzen, um wissenschaftliche Erkenntnisse, die das Weltbild von Grund auf verändert haben, fühl- und erahnbar zu machen. Auch im System der „plastischen Einheit" entdeckte Vasarely Analogien zur modernen Physik: Wie beispielsweise das Wasserstoffatom aus der Spannung zwischen positivem Kern und negativem Elektron aufgebaut ist, so verstand er die „plastische Einheit" als Grundbaustein aus einander ergänzenden, gegensätzlichen und untrennbaren Elementarteilen: „Von da aus habe ich meine Einheit durch eine sehr einfache Gleichung definiert: 1=2 2=1" (Ferrier, S. 64). Und er ging noch einen Schritt weiter: Die „unité plastique", formale Lösung auf der Suche nach den Grundbausteinen eines Bildes, poetische Entsprechung wissenschaftlicher Erkenntnisse, Symbol der Ganzheit, wird philosophisch überhöht und als Essenz aller Dinge definiert: „Dies ist die Verbindung von Bestätigung und Negation. [...] Es ist ein Weg, das Universum in seiner materiellen, mathematischen Struktur zu verstehen wie auch in seinem intellektuellen Überbau. Die ‚Einheit' ist das abstrakte Wesen des *Schönen,* die erste Form des Empfindbaren" (Texte von Vasarely).

Um diese Aufladung der abstrakten Bildsprache mit existenziellen Inhalten zu verstehen, muss man sich vor Augen halten, dass die Auffassung von geometrischen Formen als Repräsentationen von Weltordnung und Kosmos eine lange

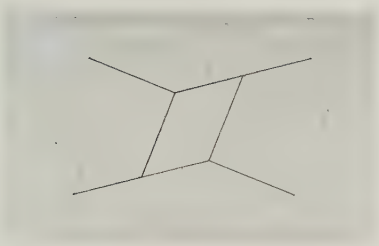
Deuton-VB, 1969
Acryl auf Leinwand, 71 x 71 cm
Privatbesitz

***Torony-N*, 1970**
Acryl auf Leinwand, 120 x 79,5 cm
Privatbesitz

Izzo-MC, 1969
Acryl auf Leinwand, 155 x 132 cm
Collection Renault

Izzo-22, 1969
Acryl auf Leinwand, 231 x 200 cm
Ehemals Musée de Gordes

In seinen „Tridim" arbeitete der Künstler mit Figuren, die eine überaus starke Raumillusion erzeugen. Allerdings handelt es sich um Objekte, die im realen Raum nicht existieren könnten. Das Auge entdeckt ständig verschiedene Lösungen und ist nicht in der Lage, eine Figur dauerhaft zu stabilisieren.



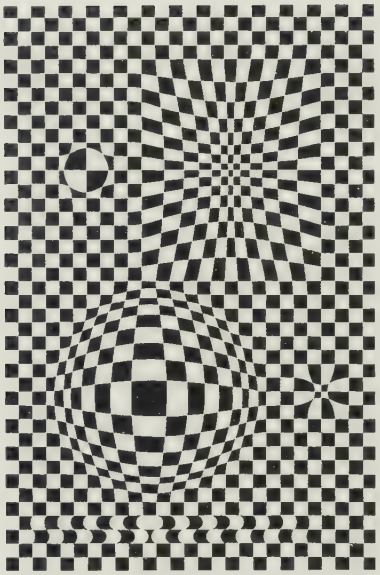
Josef Albers
Study for structural constellation, 1955–1960
Tusche auf Papier, 36,4 x 58 cm
Ulm, Ulmer Museum

Tradition hat. Bereits in Platons Dialog „Timaios" werden die geometrischen Elementarformen als Struktureinheiten der kosmischen Ordnung beschrieben, eine Kosmogonie, die bis ins 20. Jahrhundert hinein fortwirkte. Diese Überzeugung, reine universelle Schönheit nur durch die Harmonie elementarer Formen und Farben erreichen zu können, spiegelt sich in der Theorie der gegenstandslosen Malerei. Sowohl Piet Mondrian als auch Kasimir Malewitsch, um nur zwei der bedeutendsten Vorläufer Vasarelys zu nennen, verbanden mit ihrer radikalen Beschränkung der Bildmittel ausgesprochen universalistische Aussagen: Mondrian begriff seine auf rechte Winkel und die Grundfarben reduzierten Kompositionen als Ausdruck der „reinen Beziehung zwischen dem Menschen und dem All", Malewitsch beschwor gar die „Feierlichkeit des Weltalls".

Ein derartig mystisch-schwärmerischer Tonfall war Vasarelys Sache nicht, doch gab er zu, bereits des Öfteren mit dem „Himmel geflirtet" (Ferrier, S. 55) und einige Bilder aus den fünfziger Jahren nach den Sternbildern *Eridanus, Cassiopeia* oder *Beteigeuze* betitelt zu haben. Im Übrigen verleihen gerade die Titel den scheinbar so nüchtern kalkulierten Arbeiten Vasarelys häufig eine universale Dimension und poetische Rätselhaftigkeit. Es finden sich ungarische Worte, meist mit französischer Phonetik, die naturwissenschaftliche und kosmische Begriffe wie Fény (Licht), Tér (Raum) oder Bolygó (Planet) ebenso beinhalten wie lyrisch-abstrakte Bedeutungen, etwa Árny (Schatten) oder Hajnal (Morgengrauen); daneben eine Fülle geografischer Bezeichnungen aus Atlanten, Namen von Berggipfeln, Golfen, exotischen Archipelen, deren Klang die Stimmung eines Bildes widerspiegelt wie *Karst, Ninive* oder *Garam.* Später dann benutzte Vasarely statt des Erdatlas Himmelskarten mit Namen von Sternbildern und Quasaren oder das Vokabular der Mikrophysik.

Ein weiteres Beispiel für Vasarelys „Wissenschafts- und Erkenntnispoesie" (Werner Spies) ist die Werkfolge der „CTA" (Abb. S. 64/65). Der Name bezieht

Kroa-MC, 1966–1969
Aluminium, 50 x 50 x 50 cm
Editions 1967

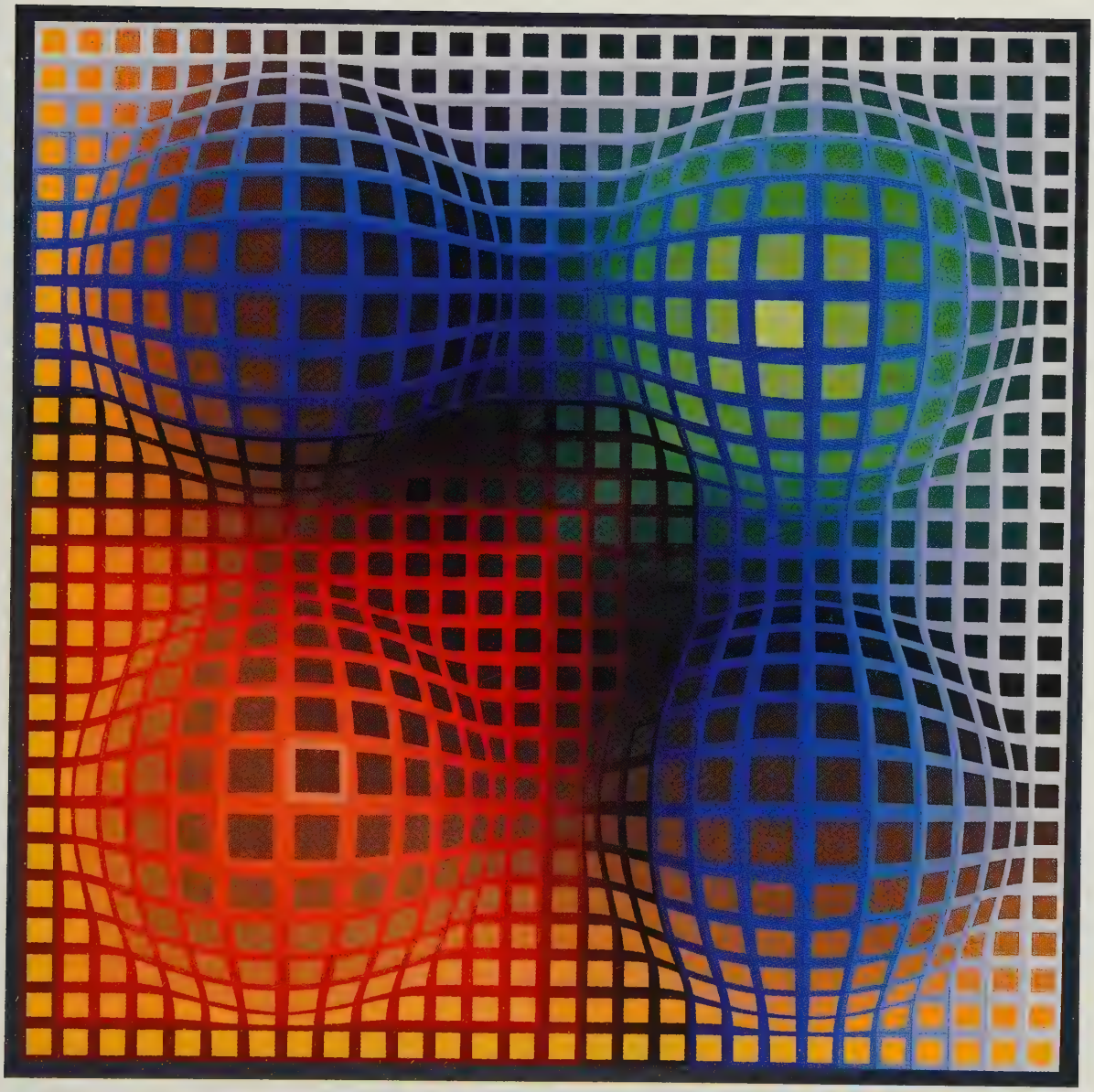


Vega, 1957
Acryl auf Leinwand, 47 x 33 cm
Privatbesitz

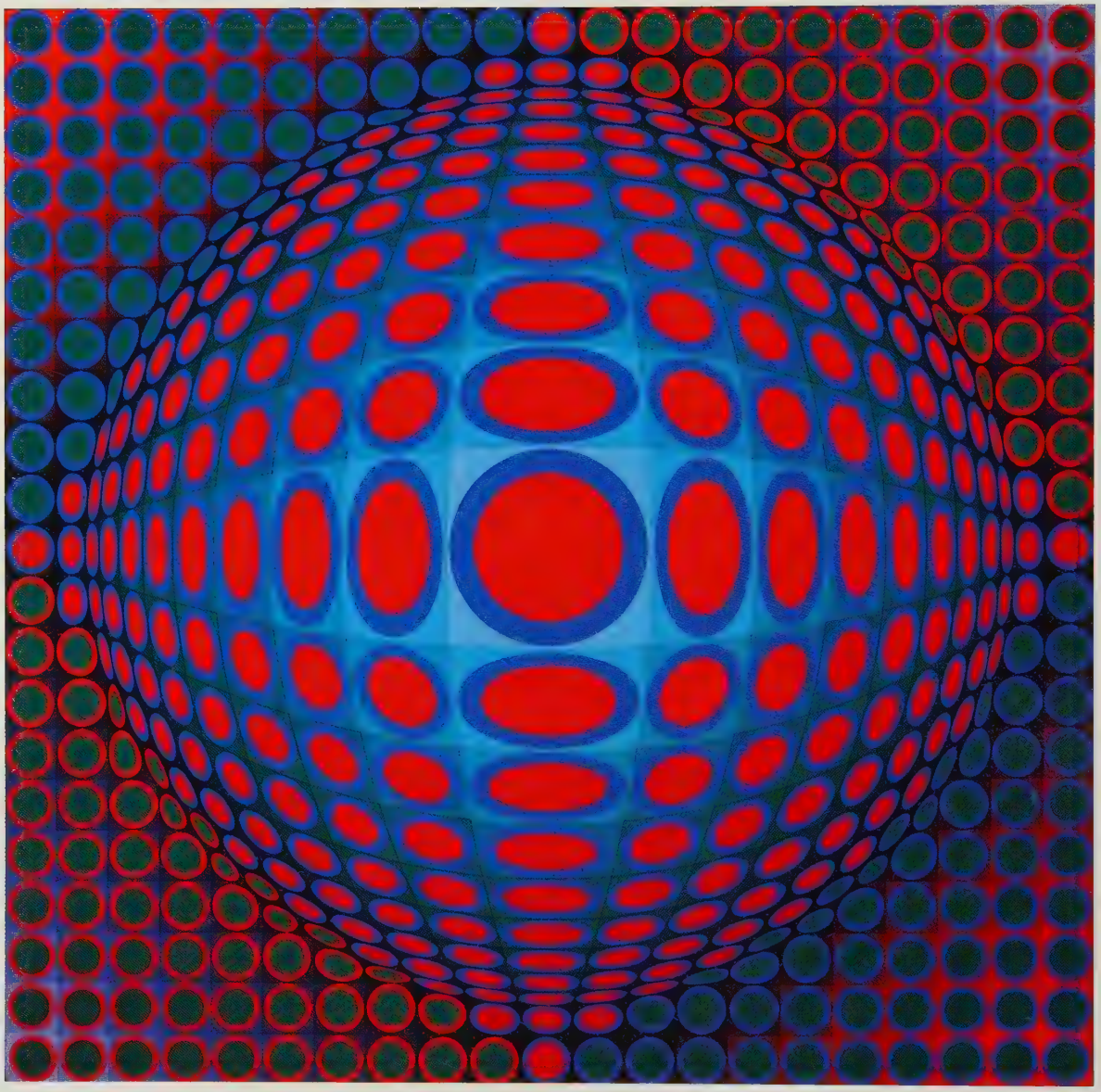
sich auf entfernte Planetensysteme, die in den sechziger Jahren Aufsehen erregten, weil man von ihnen Signale empfing, die von einigen Wissenschaftlern für mögliche Botschaften außerirdischer Lebensformen gehalten wurden. Vasarely arbeitete in den „CTA" mit der systematischen Anordnung gleich großer geometrischer Formen, die er in farblichen Abstufungen auf ein Zentrum zulaufen ließ. Um die Sogwirkung der Bilder zu verstärken, verwendete er als Bildgrund einen metallisch schimmernden, goldenen oder silbernen Farbton; so gelang es ihm, „die Vorstellung einer fernen, ungeheuren Energie zu erwecken" (Ferrier, S. 56). Die „CTA" sind für Vasarely ein Versuch, in der Kunst eine „intuitive Entsprechung dessen zu geben, was man angesichts der Unendlichkeit der Sterne und unter Einbezug der modernen Wissenschaften empfinden kann. Diese ist ja selbst an einer Grenze angelangt: [...] Sie stößt gegen eine Mauer von Geheimnissen. In meinen Bildern versuche ich deshalb, etwas wahrnehmbar, etwas fühlbar zu machen, was auch auf der Ebene des Wissens am Rande des Unausdrückbaren steht" (Ferrier, S. 58).

Der Physiker Niels Bohr, Zeitgenosse Albert Einsteins, hat es einmal ähnlich ausgedrückt: Die Wahrheit, so meinte er, sei nicht in aller Klarheit zu haben, sondern nur so zu formulieren, dass sie ihr Geheimnis behält. Vasarely wagte sich an die Aufgabe, den Geheimnissen moderner Wissenschaft eine poetische Form zu geben. Es ist nur folgerichtig, dass in seiner kinetischen Plastik Konzeptionen von Raum und Zeit beziehungsweise Bewegung eine zentrale Rolle spielen. Ebenso interessierte ihn das dualistische Prinzip von Welle und Teilchen, mit dem Einstein die Doppelnatur des Lichtes erklärt und aus dem Werner Heisenberg seine Theorie entwickelt hatte, nach der ein Objekt von atomaren Dimensionen unbestimmt bleibt: Man kann zum Beispiel niemals den Ort und die Geschwindigkeit eines Elektrons zugleich ermitteln, weil sich diese Erkenntnisse ausschließen. Vasarely erkannte in seinen Bildern, vor allem den kinetischen Tiefenbildern, eine ähnliche Grundstruktur aus Liniengeflechten, das heißt Wellen und Schnittpunkten, also Korpuskeln respektive Teilchen. Auch hier wird deutlich, dass Analogien zu den Erkenntnissen der theoretischen Physik auf einer eher unscharfen, poetisch-intuitiven Ebene liegen. Trotzdem sind Vasarelys Werke in hohem Maße Zeugnisse ihrer Zeit, seismografische Instrumente: Sie entwerfen ein metaphorisches Bild der Weltkonstruktion mit all den fundamentalen Veränderungen des 20. Jahrhunderts, die, vereinfachend gesagt, von dem Verlust eines eindeutig geordneten Raumes geprägt sind, aber auch von zunehmender Geschwindigkeit, technischem Fortschritt und Mobilität. Im Hinblick auf die Aktualität und Wirksamkeit seiner Kunst formulierte Vasarely es einmal so: „Der Kunstschöpfer ist der intuitive Katalysator aller Informationen seiner Epoche" (Ferrier, S. 142). Vasarelys Werke relativieren die Raumerfahrung, indem sie auf die Abhängigkeit der Raumwahrnehmung von den Gesetzen des Sehens und dem Standpunkt des Betrachters verweisen. Sie sprechen von Uneindeutigkeit, lassen die Wahrnehmung instabil werden und verweigern jede klar fixierbare Form. Sie reflektieren die rasante Veränderung und Geschwindigkeit unserer Umwelt, indem sie den Betrachter aggressiven Strukturen aussetzen, die Bewegung erzeugen und das Auge gleichsam „mit reiner Energie bombardieren", wie der Kunsthistoriker William C. Seitz über ein Bild der Op-Art-Künstlerin Bridget Riley schrieb.

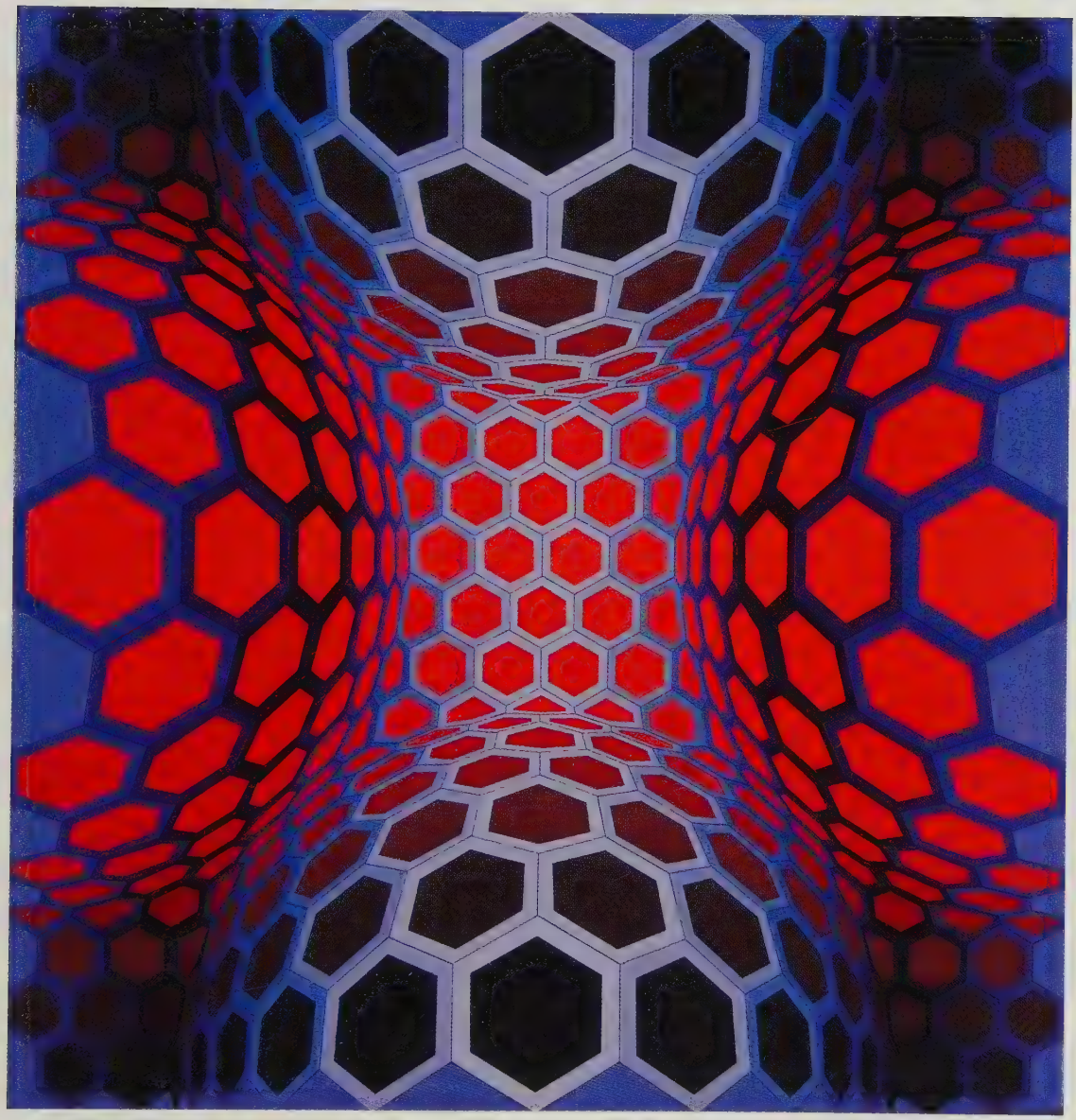
Die sechziger Jahre waren für Vasarely eine äußerst produktive Zeit, die er gewiss auch seinem mittlerweile enormen Erfolg und Bekanntheitsgrad zu verdanken hatte. Um seine plastischen Forschungen voranzubringen, konsultierte er unablässig seine riesige Dokumentation früherer Arbeiten, die aus ungefähr tau-



Vega-Arny, 1972
Acryl auf Leinwand, 100 x 100 cm
Privatbesitz



Vega 200, 1968
Acryl auf Leinwand, 200 x 200 cm
Sammlung Michèle Vasarely



Lepke-Mi, 1972–1974
Acryl auf Leinwand, 65 x 62 cm
Privatbesitz

send kleinen Originalen sowie Farbfotos, Dias und Skizzen nicht realisierter Ideen bestand: „Auf sie greife ich zurück, wenn meine Inspiration einmal für einen Moment versiegt, oder wenn mein hektischer Tagesablauf mich niederdrückt und mir weder Rast noch Ruhe gönnt" (Ferrier, S. 27). Folgerichtig nehmen verschiedene Werkgruppen der sechziger Jahre frühere Gedanken auf und entwickeln sie weiter. In der ab 1964 entstandenen Serie „Hommage à l'hexagone" kehrte Vasarely zum Thema seiner instabilen, mithilfe optischer Paradoxien geschaffenen Raumsituationen zurück. Die Arbeiten sind ebenfalls aus der Aneinanderreihung standardisierter Grundelemente aufgebaut, deren Zusammensetzung allerdings komplizierter ist als bei der zweifach kodierten „unité plastique". Die Grundform beruht auf einem Hexagon, einem Sechseck, das durch Einfügung paralleler Linien zu einem Würfel wird. Vasarely kombinierte zwei Würfelformen: den axonometrischen und den so genannten Kepler-Kubus, der aus der Aufteilung eines gleichseitigen Sechsecks, also der Gliederung in drei identische Rhomben entsteht. Auch er ist perspektivisch instabil, eine Umspringfigur, die abwechselnd als Relief beziehungsweise als Hohlform wahrgenommen wird. *Deuton-VB* (Abb. S. 67) zeigt ein zellenartiges Bildraster aus vervielfachten Würfeln in axonometrischer Perspektive, die jeweils aus drei Farbnuancen zusammengesetzt sind, *Ion 3* (Abb. S. 66) ein nach demselben Prinzip aufgebautes Bild aus Kepler-Würfeln. In beiden Fällen wird jede einzelne Fläche immer wieder verschieden wahrgenommen, so dass auch der Bildraum als Ganzes uneindeutig bleibt. Die Arbeiten stellten Vasarely allerdings vor ein kompositorisches Problem, das auch an *Deuton-VB* und *Ion 3* erkennbar wird: Durch die Verwendung der sechseckigen Grundstruktur bleiben am Bildrand „Restbestände", die sich nur schwer in das Grundraster integrieren lassen. Die Lösung fand Vasarely in seinen „Tridim" genannten Arbeiten (vgl. Abb. S. 70). Er isolierte die Figur von der Bildfläche und ließ sie vor einem unbestimmten Hintergrund schweben. Wie der Name bereits andeutet, geht es um die Auseinandersetzung mit Dreidimensionalität. Die „Tridim" erzeugen eine überaus starke Raumillusion; allerdings handelt es sich bei ihnen um „unmögliche Objekte", um Dreidimensionalität suggerierende Figuren, die jedoch – ähnlich wie in Josef Albers' schwarz-weißer Grafikserie der „Strukturalen Konstellationen" – keine eindeutige Raumlösung zulassen. In einer Arbeit wie *Izzo-22* (Abb. S. 70) beispielsweise ist der illusionistische Sog besonders groß. Wahrnehmungstheoretisch gesprochen, entdeckt das Gehirn ständig ambivalente räumliche Lösungen für ein und denselben Reiz – eine Fläche scheint gleichzeitig in das Bild hinein- und aus der Fläche herauszuragen. Wir empfinden das Betrachten des Bildes als anstrengend, weil das Gehirn letztlich nicht in der Lage ist, die einander widersprechenden Wahrnehmungsstrukturen simultan zu erkennen oder – was am einfachsten wäre – das Bild flächig zu sehen; die Erfahrung des räumlichen Sehens zwingt das Gehirn, sich permanent für eine der räumlichen Lösungen zu entscheiden, ohne doch je zu einer endgültigen Fixierung zu kommen: Vasarely sprach von einem im Trompe-l'Œil geschaffenen ‚Perpetuum mobile' (Ferrier, S. 88). Ausgehend von dem Prinzip der „plastischen Einheit" und den „Tridim"-Bildern entwickelte Vasarely ab Mitte der sechziger Jahre auch dreidimensionale Objekte, „Bidim" genannt (vgl. Abb. S. 76). Es handelt sich bei diesen Objekten zum größten Teil um vielarmige Gebilde, die in Holz oder Metall ausgeführt sind. Farbig bemalte Aluminiumskulpturen wie beispielsweise *Kroa-MC* (Abb. S. 71), aufgebaut aus würfelförmigen „plastischen Einheiten", verstärken durch den Spiegelungseffekt die Mehrdeutigkeit der Strukturen, indem sie zusätzliche Flächen vortäuschen.

Vonal KSZ, 1968
Acryl auf Leinwand, 200 x 200 cm
Privatbesitz

SEITE 76:
Arpad, 1967
Acryl auf Holz, 240 x 30 x 30 cm
Collection Dr. Simony, USA

Vonal Prim, 1975
Acryl auf Leinwand, 200 x 200 cm
Privatbesitz

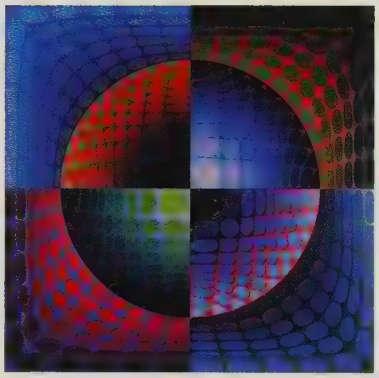
Die früheren Bildformen der schachbrettartigen Gitter und ihrer perspektivischen Verzerrungen waren Anregung für eine weitere Serie. Vasarely benannte sie nach der Vega, einem der hellsten Sterne am Himmel. Das erste Bild mit dem Titel *Vega* war bereits 1957 entstanden (Abb. S. 72). Vasarely ließ hier, ähnlich wie bei seinen Harlekins der dreißiger Jahre, aus der Vergrößerung beziehungsweise Verkleinerung des Grundquadrats zwei Formen mit konvexer respektive konkaver Wölbung entstehen. In den sechziger Jahren griff Vasarely auf dieses Prinzip von Zusammenballung, Ausdehnung und Flucht in einer Serie großformatiger farbiger Arbeiten zurück (Abb. S. 73/74), die er treffend charakterisierte: „Die Vega … haben etwas Monströses, Beunruhigendes. Sie setzen sich deutlich von meinen anderen Werken ab und haben, zumindest äußerlich, eine der Pop Art verwandte, barocke Dimension. Sie scheinen schwer zu atmen – wie die Pulsare, die vor fünfzehn Milliarden Jahren aus einer riesigen Explosion entstanden sind" (Ferrier, S. 86). Auch die Werkgruppe der „Vonal"-Arbeiten knüpft an frühere Strukturen, die Liniengeflechte der „Photographismes" und der „Noir et blanc"-Arbeiten an. „Vonal" bedeutet im Ungarischen „Strich", und der Strich ist auch das wesentliche Gestaltungsmittel der ab 1966 entstehenden Serie. Zu der Raumwirkung von Linienstrukturen tritt nun die Farbe, die ähnlich wie bei den „Permutationen" in feinen Abstufungen eingesetzt wird. Das Bild überziehen dichte Netze gleichmäßig gesetzter, gerader beziehungsweise kreisförmiger Linien, die sich allmählich verbreitern oder verengen, so dass der Eindruck entsteht, als werde der Blick in tiefe Schächte oder Wirbel hineingezogen (Abb. S. 77/78). Die Werkgruppen „Vega" und „Vonal" unterscheiden sich von der „Planetarischen Folklore" und den „Permutationen" vor allem dadurch, dass ihr Bildaufbau nicht mehr auf die Aneinanderreihung von standardisierten Grundelementen zurückgeführt werden kann. Sie entziehen sich also einer möglichen industriellen Fertigung und tendieren wieder stärker zum individuellen Kunstwerk. Obwohl in einer Arbeit wie *Opus II* eine computergenerierte Ästhetik vorweggenommen wird, die auf eine mühelose Programmier- und Reproduzierbarkeit verweisen könnte, sind jedoch stets, wie im Übrigen auch in Arbeiten der „Planetarischen Folklore", willkürliche Entscheidungen erkennbar, kleine „Fehler" im System, die auf der Freiheit des Künstlerischen beharren. Vasarely war sich bewusst, dass das Prinzip „plastische Einheit" aus dem Atelier hinausführen würde, da computergesteuerte Techniken und maschinelle Herstellung auf lange Sicht einen Großteil der Arbeit übernehmen könnten. Offenbar verspürte der Künstler aber das Bedürfnis, der strikten Genauigkeit und Programmierbarkeit der „plastischen Einheit", jener „Knechtschaft" (Vasarely), der er sich im Hinblick auf die Architektur freiwillig unterworfen hatte, etwas entgegenzusetzen: „Von Zeit zu Zeit aber sehnt man sich dann nach völliger Freiheit, und man gibt sich den Wonnen der reinen Forschung hin!" (Ferrier, S. 86). Dem angestrebten Ziel einer „demokratisierten", programmier- und reproduzierbaren Kunst zum Trotz wollte und konnte sich der Künstler Vasarely niemals völlig dem Zwang seines eigenen Systems unterwerfen und ebenso wenig gänzlich auf Inspiration, Freiheit und Fantasie verzichten. Die fruchtbare Spannung zwischen dem, wie er selbst sagte, „Poetisch-Empirischen" und dem „Plastisch-Funktionellen" ist in Vasarelys Werk immer wieder zu spüren. Letztendlich beschränkten sich seine Bestrebungen jedoch nie auf ein ästhetisches Einzelproblem, sondern zielten auf eine Integration des Kunstwerks in den Alltag.

„Verschönerung unserer gesamten künstlichen Umwelt“: Die architektonischen Integrationen

Die Gemälde der späten Jahre bringen keine grundlegend neuen Lösungen; Vasarely entwickelte frühere Themen weiter, erweiterte sein Farb- und Formspektrum wie in *Hyram-Prism* (Abb. S. 82) und *Tekers-MC* (Abb. S. 83) oder verstärkte wie in *Realt-Y* (Abb. S. 81) die Komplexität der raumerzeugenden Strukturen. Seit den siebziger Jahren bemühte er sich vor allem, sein Werk in die Öffentlichkeit zu tragen. Er wurde nicht müde, sich in zahlreichen programmatischen Schriften mit seiner Umwelt und der Rolle der Kunst auseinander zu setzen, in Texten, die einen schier unermüdlichen Optimismus und Überzeugungswillen ausstrahlen. 1965 erschien der erste Band einer insgesamt vierbändigen, von Vasarely selbst konzipierten Monografie. Es handelt sich um äußerst aufwendig und kostbar gestaltete Künstlerbücher, die Vasarelys Schaffen umfassend dokumentieren. Beträchtliche Energie verwandte er schließlich auf die Planung und Realisierung seiner beiden großen didaktischen Zentren in Gordes und in Aix-en-Provence.

All diese Anstrengungen waren letzten Endes auf ein Ziel gerichtet: Eine Kunst zu schaffen, die den Bedürfnissen der urbanen Gesellschaft gerecht wird und sich günstig auf ihre Lebensbedingungen auswirkt. Die „Demokratisierung“ der Kunst führte für Vasarely über das Verschwinden der persönlichen Handschrift, den arbeitsteiligen Herstellungsprozess und selbst über die massenhafte Verbreitung des Kunstwerks als Multiple hinaus – hin zu einer Kunst, die tatsächlich „Gemeingut“ wird, indem sie direkt in den Lebensraum integriert ist. Deshalb stand das Multiple für Vasarely auch nie im Vordergrund, sondern war lediglich Mittel zum Zweck, ein wichtiger Schritt in die angestrebte Richtung. Zwar bezeichnete er es als „Waffe der Kinetik“, das eine Art „pikturalen Bombardements“ (Ferrier, S. 125 und 126) ermögliche, bemängelte jedoch, dass auch das Multiple den Strukturen des Kunstmarktes unterworfen sei und noch immer mit den alten elitären Ideen von Besitz und Wert, also einer grundsätzlichen Hierarchisierung von Kunst arbeite – eine berechtigte Kritik, umso mehr, als sich der Glaube an die soziale Wirksamkeit einer Kunst für jedermann längst als trügerisch erwiesen hat.

Für Vasarely jedoch war die beliebige Reproduzierbarkeit einer Bildidee, die Realisierungsmöglichkeit eines „Ausgangs-Prototypen“ in verschiedensten Techniken, Formaten und Bereichen die Voraussetzung für seine sozialethische Kunst, die sich nun vor allem dem Bereich zuwandte, der einen direkten Zugriff



Realt-Y, 1977
Acryl auf Leinwand, 200 x 200 cm
Privatbesitz

Paris: Tabor, Bodengestaltung, 1966
640 m²
Université de Paris, Faculté des Sciences

auf die Bedürfnisse der Umwelt erlaubte: der Architektur. Wenn die Arbeit an den so genannten „architektonischen Integrationen“ auch erst in den späteren Jahren zunehmend an Bedeutung gewann, begleitete sie ihn doch bereits seit 1954. Vasarely hat im Lauf seines Lebens weit über fünfzig Monumentalwerke in Innen- und Außenräumen realisiert. Die erste architektonische Integration schuf er für die Universität von Caracas in Venezuela. Er war mit dem Architekten Carlos Raúl Villanueva befreundet, der ihn gemeinsam mit anderen Künstlern, darunter Fernand Léger und Alexander Calder, für eine Gestaltung der Gebäude heranzog. Vasarelys Beitrag für das Universitätsgelände umfasste drei Werke: Eine annähernd hundert Quadratmeter große geschwungene Wand in Keramik, gestaltet mit den einander überlagernden Raumschichten der Perioden Denfert und Cristal-Gordes und einer monumentalen Version der Arbeit *Hommage an Malewitsch,* deren Quadrat hier eine tatsächliche Bewegung im Raum vollzieht (Abb. S. 40/41); weiterhin einen breiten, auf den „Photographismes“ beruhenden Fries an dem Gebäude gegenüber dem Eingang zum Konzertsaal, der mit seinen flimmernden Parallelstreifen eine Verlängerung der musikalischen Empfindung darstellen sollte (Abb. S. 85). Schließlich eine kinetische Wand aus Aluminiumstreifen, die beim Vorbeilaufen zu einem visuell vibrierenden Vorhang aus ständig wechselnden Mustern wird. Obwohl Vasarely hier seine Idee von Bewegung bereits im großen Stil realisieren konnte, war die Arbeit eher ein

Hyram-Prism, 1980
Acryl auf Leinwand, 212 x 192 cm
Privatbesitz

In seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten fand Vasarely keine grundlegend neuen Bildlösungen. Er verarbeitete frühere Motive und Themen wie die farbenfrohen Kompositionen der „Planetarischen Folklore“ und erweiterte sein Farb- und Formspektrum.

Tekers-MC, 1981
Acryl auf Leinwand, 235 x 201 cm
Privatbesitz

konventionelles Kunst-am-Bau-Projekt, also eine Kaschierung und Auflockerung von vorhandener Architektur, und entsprach keineswegs Vasarelys Vorstellung einer wirklichen Integration von Kunst und Architektur. Auch seine späteren monumentalen Arbeiten blieben im Bereich dessen, was Vasarely als Dekoration bezeichnete (vgl. Abb. S. 80) – wenn er auch stets bemüht war, der Umgebung durch Stimmung und Motiv seiner Arbeiten zu entsprechen. Die kinetische Wand beispielsweise, die er 1968 anlässlich der Olympischen Winterspiele für die Tribüne der Eisschnelllaufbahn in Grenoble gestaltete, sollte die Winterstimmung und die Schnelligkeit und Gewandtheit der Läufer auf dem Eis evozieren. Vasarely wählte für die fünfzig Meter lange Aluminiumwand eine Lösung, die auf seine nach einem Stern benannte Werkfolge „Capella" zurückging. Die stroboskopischen Effekte der Wand entstehen – im Prinzip dem 1966 gestalteten kinetischen Gitterzaun in Montpellier (Abb. S. 86) nicht unähnlich – durch die Aneinanderreihung schmaler vertikaler, abwechselnd schwarzer und weißer Lamellen.

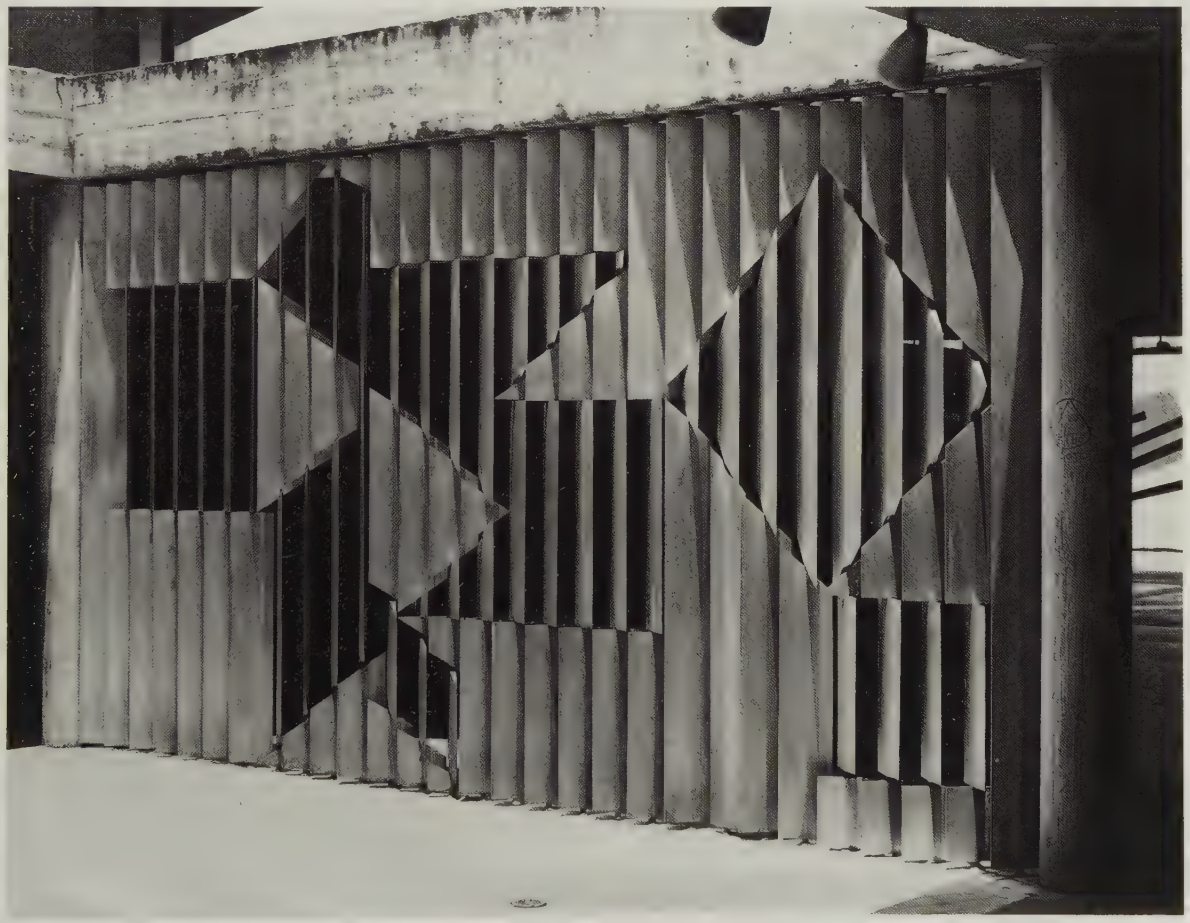
Anfang der siebziger Jahre, auf dem Höhepunkt seines Ruhms, bekam Vasarely die Gelegenheit, seine Vorstellung einer Integration der Künste exemplarisch zu realisieren und gleichzeitig ein Forschungszentrum einzurichten, in dem aktiv an der Umgestaltung und „Verschönerung unserer gesamten künstlichen Um-

Caracas: Sophia, Wandgestaltung, 1954
Schwarz-weiße Fliesen, ca. 60 qm,
Universität von Caracas

welt“ (Ferrier, S. 140) gearbeitet werden sollte. Die Stadt Aix-en-Provence stellte dem Künstler ein Stück Land auf einem Hügel an der Stadtgrenze zur Verfügung, um dort das seit langem geplante Projekt einer eigenen Stiftung zu verwirklichen. Vasarely war begeistert, nicht nur von der exponierten und verkehrsgünstigen Lage, sondern auch, weil es sich um den ehemaligen Wohnort des von ihm bewunderten Malers Paul Cézanne handelte. Vasarelys Entwurf, eine imposante Übertragung seiner plastischen Prinzipien ins Monumentale, weist bereits von weitem unmissverständlich auf seinen Schöpfer hin. Die Fassade ist aus „plastischen Einheiten“ gebildet; die Wandeinheiten aus quadratischer Grundfläche und einem Kreis als Form zeigen eine durchlaufende Vertauschung der Schwarz-Weiß-Kontraste und umschließen einen gleichmäßigen Grundriss aus sechzehn aneinander grenzenden sechseckigen Zellen (Abb. S. 87). Die Grundsteinlegung erfolgte im Dezember 1973. Drei Jahre später wurde die Fondation Vasarely in einem feierlichen Akt eröffnet.

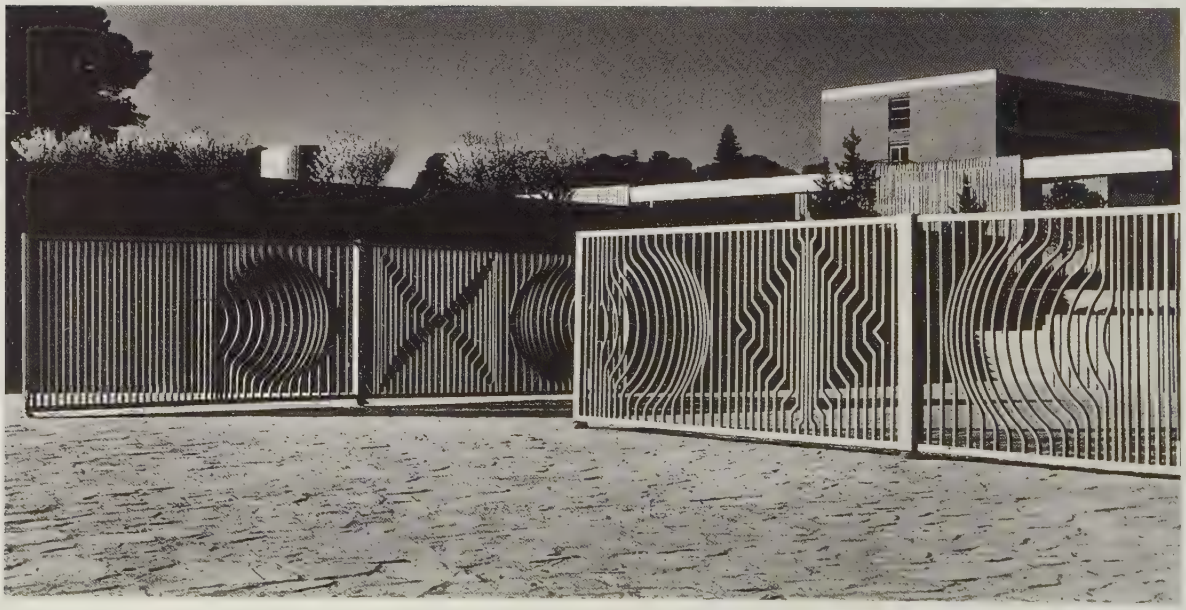
Voraussetzung und Ergänzung des vor allem Theorie und Forschung gewidmeten Zentrums bildete das bereits 1970 gegründete didaktische Museum im rund siebzig Kilometer entfernten Gordes. Es war in dem alten Schloss der Stadt eingerichtet worden und vollzog die Werkentwicklung von den ersten Studien

Caracas: Wandgestaltung, „Postiv-Negativ“, eloxierter Stahl, 1954
Universität von Caracas



am „Budapester Bauhaus“ bis zu den Werkgruppen „Vega“ und „Vonal“ nach (Abb. S. 74/78). Bereits in Gordes hatte Vasarely eine eigens entwickelte Präsentationsform erprobt, die auch in den eher beschränkten Räumlichkeiten des Schlosses eine Unterbringung des umfangreichen Materials in beweglichen Schaukästen ermöglichte.

Das Programm der Stiftung in Aix-en-Provence hatte sich ehrgeizige Ziele gesetzt. Die Arbeit der Fondation Vasarely sollte langfristig „durch die Harmonisierung der Umwelt eines der wesentlichen psychischen Bedürfnisse der Menschheit befriedigen: jene Freude fürs Auge, um die es durch die Verschandelung der Natur fast völlig betrogen wurde“ (Farbstadt, S. 41). Das ästhetische Gebilde, das Vasarely dabei im Blick hatte, war nicht die einzelne menschliche Behausung, sondern die Stadt als gebaute Form, als Ganzes, die er als den Lebensraum der Zukunft erkannte. Bereits sein Wortspiel „Plasti-cité“ – unter diesem Titel veröffentlichte Vasarely 1970 einen Band über die Anwendung der plastischen Werke im Alltag – verdeutlicht die urbane Dimension seines künstlerischen Konzeptes. „Plasti-cité“ kann einerseits mit „Plastisches“ oder „Plastizität“ übersetzt werden, bedeutet jedoch auch „Plastik-Stadt“, verweist also auf die von Vasarely erträumte, durch Farb-Formen gestaltete Stadt der Zukunft: „Proklamieren wir also für die folgenden Jahrzehnte das Prinzip einer kodifizierten Kunst von universalem Charakter für Menschenmassen, verstanden als die Gesamtheit ihrer Individuen. An den Plänen zur Verwirklichung dieser Kunst werden Farben-Chemiker, Fabrikanten, Ingenieure, Städtebauer, Architekten und Kybernetiker aufs engste mit den Forscher-Erfinder-Plastikern zusammenarbeiten. Ihr Ziel wird die Schaffung von Städten sein, die Glückseligkeit ausstrahlen“ (Joray, Bd. I, S. 162). Vasarelys utopischer Entwurf der „polychromen Stadt des Glücks“ (Joray, Bd. I, S. 106) stellt sozusagen das Gegenbild zu seiner Analyse der herrschenden Verhältnisse dar: Rasches Bevölkerungswachstum, Unterentwicklung, die Zusammenballung urbaner Zentren, in denen jeder menschliche Maßstab aufgehoben ist, verlangten nach einer kostengünstigen und gleichzeitig sinnlich ansprechen-



Montpellier: Gitterzaun, 1966
Metall, 22 x 2,15 m
Université de Montpellier, Faculté des Lettres

Außenansicht der Fondation Vasarely in Aix-en-Provence, 1976
Archives Fondation Vasarely

den Bauweise. Zu Recht prangerte er die „Millionen grauenhafter Bauten" der Trabantenstädte an, in denen der „Urbanismus in der Anarchie gelandet" ist, wo „Bauherren und Bankiers unerträgliche Lebensbedingungen geschaffen" haben: „Was kümmern sie sich darum, dass dort durch visuelle Störungen eine wahre Psychose bei den Bewohnern entsteht" (Farbstadt, S. 83).

Der unbeirrt optimistische Glaube an den Fortschritt und die Wirkmacht von Kunst, der sich mit einer architektonischen Vision verbindet, hat seine Wurzeln in Vasarelys Frühzeit. In dem Entwurf der polychromen Stadt, jenem Traum von einer schöneren und besseren, mithilfe einer kollektiven Kunst veränderten Umwelt, lassen sich Einflüsse seiner Ausbildung am Mühely ausmachen. Im Kern greift Vasarely Ideen von Bauhaus, De Stijl und Konstruktivismus auf, die in den zwanziger Jahren die sachlich-schöne Funktionalität von Strukturen mit Inhalten sozialer Utopien verbanden und es als Aufgabe des Künstlers verstanden, am Bau der Zukunft mitzuwirken. Bereits Mondrian und Léger hatten von der „bunten Stadt" gesprochen, der Maler und Architekt Le Corbusier entwarf Mitte der zwanziger Jahre monumentale, betont rationale Städte im Einklang mit seriellen und kostengünstigen Produktionsmethoden der neueren Architektur. Auch Vasarely verlieh seiner polychromen Stadt eine ausgesprochen sozialutopische Komponente. Gleichzeitig behielt er in der Ausführung ganz offensichtlich die Realität im Auge – im Gegensatz zu der Fülle experimenteller, durch Mobilität und rasanten technischen Forschritt angeregter Stadt- und Architekturentwürfe in den sechziger Jahren wie etwa die visionären Planungen der britischen Gruppe Archigram, Nicolas Schöffers „Kybernetische Türme" in Lüttich und Paris, Richard Buckminster Fullers „Geodätische Dome" oder Friedensreich Hundert-

SEITE 88/89:
Innenansicht der Fondation Vasarely
in Aix-en-Provence, Saal 3, 1976
Archives Fondation Vasarely

Innenansicht der Fondation Vasarely
in Aix-en-Provence, Saal 5, 1976
Archives Fondation Vasarely

1976 wurde die vom Künstler selbst entworfene und reich ausgestattete Fondation Vasarely eröffnet. Sie sollte der Forschung und Verwirklichung von Vasarelys architektonisch-urbanistischer Vision dienen.

wassers „Verschimmelungsmanifest", worin er der modernen Architektur den Krieg erklärte, um nur wenige Beispiele zu nennen.

Vasarelys utopische Programmatik, vor der wir zurückschrecken mögen, weil die Einwände gegen eine normierte Kollektivkunst auf der Hand liegen, wusste sein Pragmatismus immer wieder zu relativieren. „Die erste Tätigkeit unserer Stiftung", formulierte er, „wird darin bestehen zu beweisen, daß die großen Baukomplexe viel schöner und wohnlicher sein könnten, wenn ästhetische Elementarregeln mit Geschmack und Liebe in ihr Volumen integriert worden wären. Ich will die Architekten nicht anklagen, sie tragen keine Schuld, sondern sind nur Opfer eines Systems. Augenblicklich muß man die gegebene Situation hinnehmen, daraus die Lehren ziehen und Verbesserungsvorschläge für bereits vorhandene Baukomplexe machen" (Farbstadt, S. 10–11). Diese Vorschläge basierten auf der künstlerischen Idee der „plastischen Einheit", die in eine architektonische umgewandelt werden sollte. Das Grundmodul des Bildes würde somit die ins Monumentale übertragene Grundeinheit des Bauens. Vasarely plante zu diesem Zweck die Erstellung von Modellen und die Auswahl einer Palette an Materialien wie farbiger Zement, Sandstein, Keramik, Glasmasse, Mosaik, bearbeitete Metalle, Kunststoff, die eine industrielle Vorfabrikation architektonischer Einheiten ermöglichten – eine Lösung, die kostengünstig, funktional und ästhetisch befriedigend sein konnte. „Warum sollte man denn nicht Fassaden mit verschieden dimensionierten, großen und kleinen, bald als Rhomben, bald als Ellipsen oder als tangential angeschnittene Kreise auftretenden Fenstern konzipieren? Bei Tag würde die sonnenbestrahlte Fassade wie eine positive, polychrome Wesenheit

Musée de Gordes: Innenansicht der Ausstellungsräume
Fotografie Willy Ronis

leuchten, nachts wäre sie in Dunkel getaucht, aus ihrem Inneren aber würde künstliches Licht strömen, und die verschiedenförmigen Fenster böten ein großartiges lichtkinetisches Schauspiel" (Ferrier, S. 100). In den großen Sälen der Stiftung in Aix-en-Provence hatte Vasarely 42 monumentale Wand-Integrationen realisiert (Abb. S. 88/89 und 90). Zusätzlich lieferten Schaukästen Modelle zur Anschauung, Beispiele für innen- und außenräumliche Integrationen, für große Wohnsiedlungen und ganze Regionen, deren Wirkung empirisch erforscht werden sollte. Das Publikum konnte an elektronischen Bildschirmen zu den Vorschlägen Stellung nehmen und sich aktiv an der Auswahl beteiligen. Vasarely wollte auf diese Weise statistische Daten über die Vorlieben bestimmter ethnischer Gruppen gewinnen, verfolgte also, gemäß der Idee der „planetarischen Folklore", weiterhin die Vorstellung, eine kollektive Kunst zumindest für Menschen eines Kulturkreises zu schaffen. Entsprechend präsentierten Vasarely und sein Team neben verschiedenen Vorschlägen für geometrisch-abstrakte Fassadengestaltungen auch Entwürfe mit Figurationen, kulturellem Bilderschmuck und folkloristischen Symbolen. Der häufig naiv anmutenden Fantasie dieser freien Gestaltungen wird der Betrachter eher befremdet gegenüberstehen – liest er sie nicht im Sinne Vasarelys lediglich als Modelle für eine freie Verfügbarkeit von Bildern und Zeichen, als „visuelle Schocks", die zur Diskussion anregen sollen. Vasarely betonte immer wieder, dass seine Integrationsidee lediglich eine Vorlage liefern sollte, und hielt der Frage nach der Gefahr erneuter Monotonie entgegen, dass sich viele Künstler, Architekten und Stadtplaner an der Ausarbeitung der „bunten Stadt" beteiligen sollten.

Victor Vasarely, der unermüdliche Optimist, der fest an den Fortschritt in Kunst und Gesellschaft glaubte, lieferte mit seinem umfassenden Werk ein Beispiel für den Versuch, Kunst und Leben in Einklang zu bringen – ein Werk, das es in seiner Vielfalt neu zu entdecken gilt.

Victor Vasarely 1906 – 1997
Chronologie

LINKS:
Porträt Victor Vasarely, 1945
Fotografie Denise Colomb

MITTE:
Vasarely mit Jacobsen (links) und Dewasne (rechts), 1948
Archives Michèle Vasarely

UNTEN:
Im Atelier in Gordes, 1947
Archives Michèle Vasarely

1906 Victor Vasarely wird am 9. April in Pécs, Ungarn, geboren. Dass Vasarely 1906 und nicht, wie stets angegeben, 1908 geboren wurde, enthüllte er erst 1996 in einem Interview mit der französischen Zeitung „Le Figaro".

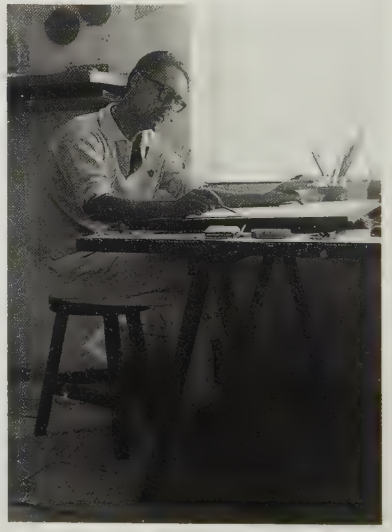
1925 Medizinstudium in Budapest, das er zugunsten künstlerischer Studien abbricht.

1927 Künstlerische Ausbildung an der privaten Akademie Podolini-Volkmann. Nebenbei entwirft er Werbeplakate.

1929 Wechsel an das von Alexander Bortnyik gegründete „Mühely", eine Schule nach dem Vorbild des Weimarer Bauhauses. Erste geometrische Abstraktionen.

1930 Umzug nach Paris und Heirat mit Claire, die er am Mühely kennen gelernt hatte.

1931 Geburt des Sohnes André. Vasarely beginnt als Werbegrafiker für verschiedene große Agenturen zu arbeiten und kann bald Assistenten für die Ausführung seiner Entwürfe beschäftigen. Er spielt mit dem Gedanken, eine von den Ideen des Bauhauses inspirierte Schule zu gründen und entwickelt eine Lehrmethode mit Übungsblättern in verschiedenen grafischen Techniken. Er beginnt mit der systematischen Erforschung opti-



LINKS:
Eröffnung der Fondation Vasarely mit Mme G. Pompidou und J. Chirac 1976
Archives Michèle Vasarely

UNTEN:
Vasarely mit Poliakoff, Denise René, Dewasne und Deyrolle, 1947
Archives Michèle Vasarely

scher Effekte in der Grafik, experimentiert mit Streifen, Liniennetzen, Schachbrettmustern. Diese in den dreißiger Jahren erarbeiteten „Grafischen Etüden" nennt er später das „Basisrepertoire" seiner Kunst.

1934 Geburt von Jean-Pierre, der sich als Künstler später Yvaral nennen wird.

1940 Vasarely lernt seine spätere Galeristin Denise René kennen, mit der er bis 1975 zusammenarbeiten wird.

1942 Er zieht für zwei Jahre von Paris nach Saint-Céré im Department Lot und beschäftigt sich verstärkt mit Malerei, vor allem mit Paul Klee, Josef Albers, Antoine Pevsner und Sophie Taeuber-Arp.

1944 Eröffnung der Galerie Denise René in Paris, an deren Gründung Vasarely beteiligt ist und in der viele wichtige Ausstellungen zu den einzelnen Werkphasen stattfinden werden. Die Galerie eröffnet mit einer Präsentation von Vasarelys Zeichnungen, grafischen Studien und werbegrafischen Arbeiten. Phase mit kubistisch, futuristisch und surrealistisch beeinflussten Ölbildern, die er später als „fausses routes" (Irrwege) bezeichnet.

1947 Entwicklung einer eigenen geometrisch-abstrakten Sprache. Entscheidende Anregungen verdankt Vasarely alltäglichen Seherlebnissen, die er nach und nach immer mehr abstrahiert. Wichtigste Stationen sind der Küstenort Belle-Isle, die Métro-Station Denfert-Rochereau und das Bergdorf Gordes. Analyse des räumlichen Sehens, Arbeit mit optischen Irritationen, Umspringfiguren, axonometrischer Perspektive.

1951 Übersiedlung nach Arcueil. Entwicklung der umfangreichen Werkgruppe „Noir et blanc". Ausstellung der „Photographismes", fotografisch stark vergrößerter schwarz-weißer Zeichnungen in der Ausstellung „Formes et couleurs murales" bei Denise René. Entstehung der „kinetischen Tiefenbilder" aus übereinander montierten Plexiglasscheiben mit schwarzweißen Kompositionen.

1952 Es erscheint die erste Monografie über Vasarely von Jean Dewasne.

1954 Erste „architektonische Integrationen" auf dem Campus der Universität Caracas in Venezuela durch eine Einladung des Architekten Villanueva.

1955 Vasarely initiiert die aufsehenerregende Gruppenausstellung „Le Mouvement" bei Denise René, die die Auseinandersetzung mit der Kinetik zum Thema hat. Es erscheint das „Gelbe Manifest". Seitdem uneingeschränkte Anerkennung. Ehrungen und Preise häufen sich. Vasarely nimmt an bedeutenden internationalen Gruppenausstellungen teil, darunter „50 ans d'art moderne" in Brüssel

UNTEN:
Vasarely und sein Sohn Yvaral, 1994
Archives Michèle Vasarely

UNTEN RECHTS:
Vasarely mit seiner Schwiegertochter Michèle, 1994
Archives Michèle Vasarely

(1958), „Inaugural Selection" im Guggenheim Museum New York (1959) und mehrfach an der „documenta" in Kassel. Einzelausstellungen in Buenos Aires, Caracas, London und in der Galerie „Der Spiegel" in Köln.

1959 Das System der „unité plastique", des bildnerischen Grundbausteins aus Quadrat und darin eingesetzter farbiger geometrischer Figur, lässt sich Vasarely patentieren. Die „plastische Einheit" ermöglicht eine serielle Herstellung durch vorfabrizierte Bildeinheiten und „Programme" beziehungsweise „Partituren", die durch seine Assistenten im Atelier ausgeführt werden. Die Bausteine der „plastischen Einheit" liefern gleichsam wie die Buchstaben eines Alphabets die Grundlagen für schier unerschöpfliche farbige und formale Kombinationen, für Werkgruppen wie „Planetarische Folklore", „Permutationen" und „Algorithmen".

1960 Vasarely unterstützt die Gründung der „Groupe de recherche d'art visuel", an der auch sein Sohn Yvaral beteiligt ist und die bis 1968 besteht.

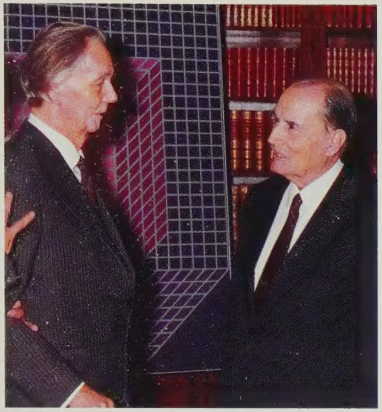
1961 Übersiedlung von Arcueil nach Annet-sur-Marne.

1963 Ausstellung der „Unité Plastique" im Musée des Arts Decoratifs, Paris.

1964 Guggenheim-Preis, New York. Entwicklung architektonischer Werkgruppen wie „Hommage à l'hexagone" aus Untersuchungen über den axonometrischen und den Kepler-Würfel sowie „Tridim" und „Bidim". Zahlreiche Einzelausstellungen finden statt, unter anderen in der Kunsthalle Bern, der New Yorker Pace Gallery und bei Sidney Janis in New York.

1965 Teilnahme an der Op-Art-Ausstellung „The Responsive Eye" im Museum of Modern Art in New York. Großer Preis der VI. Internationalen Grafikausstellung Ljubljana und der VIII. Kunstbiennale von São Paulo. Ernennung zum Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres durch den französischen Kulturminister. Es erscheint seine „Monographie I" bei Éditions Joray.

1967 Sensationeller Erfolg seiner Arbeiten in der Op-Art-Ausstellung „Lumière et Mouvement" im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Er produziert und verbreitet seine Werke in enormen Variationen und Auflagen als Multiples, Serigrafien, Tapisserien, räumlichen Kompositionen. Weitere architektonische Integrationen, unter anderem an der Gesamthochschule Essen (1965) und der Eisschnelllaufbahn in Grenoble (1968). Werkgruppen der „Vega", die auf der illusionistischen Raumwirkung stark plastischer, schwellender Formen beruhen, und der „Vonal", raumplastischer, auf der Linie basierender Kompositionen.



1970 Eröffnung des didaktischen Museums in Gordes (1996 geschlossen). Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion. Er realisiert zahlreiche weitere architektonische Integrationen, unter anderem zwei große Fresken im Bahnhof Montparnasse in Paris (1971) und die Fassade von RTL. Es erscheint seine „Monographie II" bei Éditions Joray.

1976 Eröffnung der Fondation Vasarely in Aix-en-Provence, die er selbst entworfen hat und deren Bau er finanziert. Die Stiftung soll der Verwirklichung von Vasarelys architektonisch-urbanistischer Vision dienen und ist der Theorie und der Forschung gewidmet. Installation des großen Reliefporträts *Georges Pompidou* im Centre Pompidou in Paris. Eröffnung des Vasarely-Museums im Geburtshaus des Künstlers in Pécs, Ungarn.

1983 Vasarely wird zum Ehrenbürger der Stadt New York ernannt. Vortragsreise durch die USA.

1984 Bühnenbild zu Wagners „Tannhäuser" an der Pariser Oper unter der Regie von István Szabó.

1987 Einweihung des Vasarely-Museums im Schloss Zichy in Budapest.

1990 Ernennung zum Großoffizier des „Ordre du Mérite".

1997 Victor Vasarely stirbt am 14. März in Paris.

OBEN LINKS:
Vasarely mit dem französischen Staatspräsidenten Mitterrand, 1991
Archives Michèle Vasarely

UNTEN:
Bei der Arbeit an seinem „Plastischen Alphabet" im Atelier in Annet-sur-Marne, 1972
Fotografie Christian Vioujard, agence gamma

Auswahlbibliografie

Max Imdahl: „Probleme der Optical Art: Delaunay – Mondrian – Vasarely" in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. XXIX, Köln 1967, S. 297–308

Ausstellungskatalog: Vasarely. Kunsthalle Köln 1971

Jean-Louis Ferrier: Gespräche mit Victor Vasarely. Spiegelschrift 8, Köln 1971 [Paris 1969]

Werner Spies: Victor Vasarely, Köln 1971

Gaston Diehl: Vasarely, München und Budapest 1972

Victor Vasarely. Folklore Planetaire, München 1973, alle Texte in deutscher, französischer und englischer Sprache

Victor Vasarely: Farbstadt, mit einem Beitrag von Eugen Gomringer und Texten des Künstlers zur Fondation Vasarely in Aix-en-Provence, München 1977, alle Texte in deutscher, französischer und englischer Sprache

Vasarely, Einführende Worte von Marcel Joray, Entwurf und Layout von Victor Vasarely, Éditions du Griffon Neuchatel, 1965 [die Bände II–IV erschienen 1970, 1974 und 1979]

Texte von Victor Vasarely, Königstein/Taunus 1982 [Paris 1978]. Die Texte sind Auszüge aus den „Notes Brutes", 1946–1970 (erschienen 1970 unter dem Titel „Plasti-cité" und 1973 als „Notes Brutes")

Victor Vasarely: Gäa – Bilder und Meditationen, Freiburg, Basel und Wien 1983 [Paris 1982]

Ausstellungskatatalog Vasarely: Werke aus sechs Jahrzehnten, hrsg. von Manfred de la Motte und Alexander Tolnay, Galerie der Stadt Esslingen a. N. 1986

Ausstellungskatatalog: Victor Vasarely, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Kunstforum Wien der Bank Austria 1992

Werner Spies: „Das Auge sieht sich beim Sehen zu", in: ders.: Kunstgeschichten, Bd. 2, Köln 1998, S. 122–125

Ausstellungskatalog: Vasarely: Erfinder der Op Art, hrsg. von Richard W. Gassen, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen a. Rh., Kunstverein Wolfsburg und Quadrat Bottrop Josef Albers Museum 1997

Ausstellungskatalog: Vasarely: Geometrie Abstraktion Rhythmus. Die fünfziger Jahre, hrsg. v. Brigitte Reinhardt, Ulmer Museum 1998

Fotonachweis

Der Verlag dankt Michèle-Catherine Vasarely für die freundliche Unterstützung der Publikation und für die zur Verfügung gestellten Abbildungen aus ihrem Archiv. Mit Ausnahme der unten aufgeführten Werke stammen sämtliche Reproduktionsvorlagen aus dem Archiv Vasarely, Chicago.
Courtesy Galerie Hans Mayer, Düsseldorf: S. 9, 27, 44, 45, 66
Ulmer Museum, Ulm: S. 71
Foto © MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien: S. 32
Foto © 2005 Willy Ronis: S. 91

In dieser Reihe erschienen:

Giuseppe Arcimboldo
Werner Kriegeskorte

Francis Bacon
Luigi Ficacci

Balthus
Gilles Néret

Jean-Michel Basquiat
Leonhard Emmerling

Hieronymus Bosch
Sämtliche Gemälde
Walter Bosing

Fernando Botero
Mariana Hanstein

Sandro Botticelli
Barbara Deimling

Pieter Bruegel d. Ä.
Sämtliche Gemälde
Rose-Marie und
Rainer Hagen

Alexander Calder
Jacob Baal-Teshuva

Caravaggio
Gilles Lambert

Paul Cézanne
Ulrike Becks-Malorny

Marc Chagall
Ingo F. Walther und
Rainer Metzger

Christo &
Jeanne-Claude
Jacob Baal-Teshuva

Salvador Dalí
Gilles Néret

Edgar Degas
Bernd Growe

Eugène Delacroix
Gilles Néret

Marcel Duchamp
Janis Mink

Albrecht Dürer
Aquarelle und
Zeichnungen
John Berger

James Ensor
Ulrike Becks-Malorny

Max Ernst
Ulrich Bischoff

M. C. Escher
Graphik und
Zeichnungen

Caspar David
Friedrich
Norbert Wolf

Paul Gauguin
Ingo F. Walther

HR Giger ARH+

Vincent van Gogh
Ingo F. Walther

Francisco Goya
Rose-Marie und
Rainer Hagen

El Greco
Michael Scholz-Hänsel

George Grosz
Ivo Kranzfelder

Keith Haring
Alexandra Kolossa

Hans Holbein d. J.
Norbert Wolf

Edward Hopper
Rolf G. Renner

Hundertwasser
Pierre Restany

Frida Kahlo
Andrea Kettenmann

Wassily Kandinsky
Hajo Düchting

Ernst Ludwig
Kirchner
Norbert Wolf

Paul Klee
Susanna Partsch

Yves Klein
Hannah Weitemeier

Gustav Klimt
Gilles Néret

Willem de Kooning
Barbara Hess

Carl Larsson
Renate Puvogel

Tamara de Lempicka
Gilles Néret

Leonardo da Vinci
Frank Zöllner

Roy Lichtenstein
Janis Hendrickson

August Macke
Anna Meseure

René Magritte
Marcel Paquet

Kasimir Malewitsch
Gilles Néret

Édouard Manet
Gilles Néret

Franz Marc
Susanna Partsch

Henri Matisse
Volkmar Essers

Michelangelo
Gilles Néret

Joan Miró
Janis Mink

Amedeo Modigliani
Doris Krystof

Piet Mondrian
Susanne Deicher

Claude Monet
Christoph Heinrich

Wolfgang Amadeus
Mozart
Johannes Jansen

Alfons Mucha
Renate Ulmer

Edvard Munch
Ulrich Bischoff

Georgia O'Keeffe
Britta Benke

Pablo Picasso
Ingo F. Walther

Jackson Pollock
Leonhard Emmerling

Raffael
Christof Thoenes

Rembrandt
Michael Bockemühl

Pierre-Auguste Renoir
Peter H. Feist

Diego Rivera
Andrea Kettenmann

Norman Rockwell
Karal Ann Marling

Auguste Rodin
Skulpturen und
Zeichnungen
Gilles Néret

Mark Rothko
Jacob Baal-Teshuva

Henri Rousseau
Cornelia Stabenow

Peter Paul Rubens
Gilles Néret

Egon Schiele
Reinhard Steiner

Georges Seurat
Hajo Düchting

Vieira da Silva
Gisela Rosenthal

Henri de Toulouse-
Lautrec
Matthias Arnold

J.M.W. Turner
Michael Bockemühl

Diego Velázquez
Norbert Wolf

Vermeer
Sämtliche Gemälde
Norbert Schneider

Andy Warhol
Klaus Honnef

„Back to visual basics."

International Herald Tribune, Paris

www.taschen.com

Um sich über Neuerscheinungen von **TASCHEN** zu informieren, fordern Sie bitte unser Magazin unter www.taschen.com an, oder schreiben Sie an **TASCHEN**, Hohenzollernring 53, D–50672 Köln, Fax: +49-221-254919.
Wir schicken Ihnen gerne ein kostenloses Exemplar mit Informationen über alle unsere Bücher.

ISBN 3-8228-3905-1

KT-674-270

www.taschen.com